О ЦЕРКОВНОЙ ЖИВОПИСИ

ЧАСТИ ПЕРВАЯ И ВТОРАЯ

ОБЩЕСТВО СВЯТИТЕЛЯ ВАСИЛИЯ ВЕЛИКОГО
Санкт-Петербург
1998

О церковной живописи. Части первая и вторая. (Сборник статей). — СПб. : «Общество святителя ВАСИЛИЯ ВЕЛИКОГО», 1998. — 384 с.

ISBN 5-7984-0015-8

Редактор Л. И. Соколова

ISBN 5-7984-0015-8

© В.П. Ведяничев, Л.И. Соколова, составление, 1998

© «Общество святителя ВАСИЛИЯ ВЕЛИКОГО», оригинал-макет, оформление, 1998

Выпуск осуществлен при содействии издательства **«ПРАВОСЛАВНЫЙ ПАЛОМНИК»**, Москва, ул. Бутырская, д. 86-б, тел **(095) 972-36-45**

Лицензия ЛР № 030709 от 25.10.96.
Подписано в печать 23.08.1998. Формат 84×108/32. Тираж 7000 экз.
Заказ № 1859.

Санкт-Петербургская общественная благотворительная организация
«Общество свт. ВАСИЛИЯ ВЕЛИКОГО».
196143, Санкт-Петербург, ул. Орджоникидзе, 23.

Отпечатано с оригинал-макета в ГПП «Печатный Двор»
Государственного комитета РФ по печати.
197110, Санкт-Петербург, Чкаловский пр., 15.

К ЧИТАТЕЛЮ

Русская Церковь, отстаивая чистоту Православия, никогда не забывала о той роли, которую играет икона в жизни человека.

В наше время, когда восстанавливаются и строются новые храмы, необходимы иконописцы, знающие свое дело.

Между тем, вопрос о церковной живописи и православной иконописи не так уж прост, как это может показаться на первый взгляд. Светская живопись всегда стремилась использовать для своих картин библейские сюжеты, чем оказывала влияние на иконопись. К тому же в западном религиозном искусстве со временем четко обозначилась тенденция подражания искусству античности, что тоже заметно сказалось на работе многих мастеров-иконописцев. Все это иногда переплеталось в такой сложный узел, что не только обычным специалистам в области живописи, но и духовенству, знатокам — порой было очень непросто разобраться в тонко-

стях иконописи. История иконописи — это часть истории Церкви, которая всегда имела основание опасаться влияния Запада на православную иконопись.

Можно ли вообще относиться критически к иконе? «Нет, — возразят некоторые православные, — икона это святыня, и недопустимо критиковать ее нам, грешным».

Икона, действительно, святыня. Тем не менее, священнослужители, архиереи, исполнявшие цензуру в то время — в XIX и начале XX века — нашли необходимым опубликовать критические статьи с целью улучшения иконописного дела в России. Хотя всем известно, что Божья благодать не зависит от мастерства иконописца, и даже с ошибками мастера икона может быть чудотворной.

Открывают книгу статьи, которые были опубликованы в начале XX столетия. Они дают читателю возможность сразу вникнуть в суть проблемы. Прежде всего это статья Л. И. Денисова, отвечающая на главный вопрос: какая икона считается православной? Этот автор мало известен широкому кругу нынешних читателей. А, между тем, это был известный духовный писатель, обладавший огромной эрудицией, владевший многими иностранными языками. Выпускник Московского Университета, он принял сан с именем Арсений. Свое служение в лоне Русской Православной Церкви он закончил в сане епископа Каширского, викария Московской епархии, которой перестал управлять в де-

кабре 1931 года. Ни год, ни место его смерти не известны.

Основные истоки русского иконописания обозначает в своих работах, опубликованных в журнале «Православно-русское слово» в 1905 году, известный в свое время церковный археолог, заслуженный профессор Духовной Академии Н. В. Покровский. Основную же часть книги составляют статьи священника Владимирского, опубликованные в журнале «Душеполезное чтение» в 1866 году и содержащие самый подробный анализ ошибок иконописцев. Иеромонах Дамиан спустя сорок с лишним лет посвятил свою работу этой же проблеме и издал ее отдельной брошюрой.

Надеемся, что книга будет полезна тем, кто учится писать иконы и собирается посвятить себя этому богоугодному делу. Немало интересного найдут в ней как профессиональные художники, искусствоведы, историки, так и представители самого широкого круга читателей. Как отличить православную икону от живописной картины на библейский сюжет? Что поможет не впасть в крайность суждения, во всем видя признаки обновленчества, если икона явно грешит оплошностями живописца? Что говорит об этом история иконописания? Все эти и многие другие вопросы поднимают авторы статей, собранных в книге.

Лидия Соколова

Часть 1

ИСТОКИ, КАНОНЫ И ТРЕБОВАНИЯ В ПРАВОСЛАВНОЙ ЖИВОПИСИ

Л. И. Денисов

КАКИМ ТРЕБОВАНИЯМ ДОЛЖНА УДОВЛЕТВОРЯТЬ ПРАВОСЛАВНАЯ ИКОНА?

Земным, материальным интересам никогда не заполнить души человека, в тайниках которой заложено Богом постоянное стремление к небесному, вечному идеалу.

Человек может до времени игнорировать это стремление, но не в силах навсегда отрешиться от него. Придет время, и он не пожалеет жизни в неотступных поисках *единаго на потребу*...

Процесс духовного роста, наблюдаемый в жизни одной человеческой души, вполне приложим

и к коллективной духовной жизни народа, который временно, в силу тех или иных исторических обстоятельств, теряет, так сказать, интенсивный вкус к религиозным вопросам. Но религиозность народной массы не извращается окончательно, она струится подо льдом видимого равнодушия к вере предков; и часто достаточно бывает одного толчка, чтобы она разлилась волнами забытого одушевления по лицу родной земли.

Таким толчком, всколыхнувшим религиозный застой русского народа, по всей справедливости, должно считать истинно древне-русское направление внутренней и внешней политики покойного Царя-Миротворца, проникнутое церковностью и основанное на верном понимании исторического призвания России — быть носительницей православия. Окрепшее с тех пор национальное самосознание и усиливающееся религиозное одушевление и создадут, думается нам, ту почву, на которой сойдутся законоположения высшей церковной власти и справедливые желания православных ревнителей поднятия современного иконописания из ремесла до степени искусства, каким оно и было в цветущую эпоху Византии.

В печати и в обществе не раз уже приходилось нам встречать призывы к урегулированию

современного нам иконописания.

Приступая к изложению наших соображений о том, **каким требованиям должна удовлетворять православная икона**, мы сначала попытаемся установить различие между настенной росписью храмов и иконописью в собственном смысле.

Церковная стенопись, представляющая нередко законченный цикл священных изображений или картин на евангельские и вообще библейские, а также церковно-исторические темы, никогда не была и не бывает предметом религиозного почитания.

Это — внешнее украшение стен храма, вызванное благочестивым желанием христиан украсить храм, этот земной престол Царя Небесного, величественно и благолепно, как подобает царскому жилищу. А какое украшение в этом случае может быть лучше, пригоднее и ценнее живописи?.. Блеск небесной лазури, золото солнечных лучей, пламя огня, лиловые тени сумерек, мрак южной ночи, белая кипень морской пены, зелень лесов, сероватые тона пустынь, буро-желтые просветы горных кряжей и скал, пурпур царской одежды — все это нашло себе яркий отзвук в красках зографа* и в разноцветных кубиках му-

* Зограф (греч.) — иконописец *(ред.)*

сии,* этой «вечной живописи», которая долго и блистательно соперничала с настенной росписью.

Как наглядное, лицевое изображение евангельского повествования, церковной истории и догматических истин христианства, стенопись является открытой книгой, живые страницы которой предназначены отвлекать внимание христиан от житейской суеты и направлять мысль их к молитве и благоговейному присутствию при совершении Божественной Евхаристии. В стенописи возможен индивидуализм искусства, допустим некоторый размах художественной кисти, мыслимо осуществление в вероисповедных границах субъективного взгляда художника на аксессуары того или другого священного события, о которых нет точных данных в библейском тексте. Здесь единственными регуляторами субъективизма должны, разумеется, служить религиозность, художественная чуткость и талантливость художника, которые не позволят ему значительно уклониться от общецерковного понимания изображаемого эпизода священной или церковной истории и от выработанного веками в православной иконографии типа действующих лиц, вошедших в картину.

Но что допустимо еще в картине, трактую-

* Мусия (греч.) — мозаика *(ред.)*

щей тот или иной священный сюжет, то **немыслимо** в иконе, являющейся объектом религиозного почитания, которое восходит к первообразу изображенного на ней.[1]

Каждая икона — древняя или новая, известная сотни лет или написанная лишь вчера — в том только случае может быть названа **православной**, если она со стороны своей композиции и исполнения удовлетворяет предъявляемым к ней требованиям догматико-каноническим и иконографическим. Без соблюдения этого условия она не может считаться иконой, достойной религиозного почитания православных христиан. Это, конечно, не regula fidei (так как допускает некоторые исключения), но во всяком случае назначение иконы — вызывать молитвенное настроение верующих; а раз известная икона этому назначению не отвечает, она теряет право на название иконы и фактически перестает быть ею в глазах православных людей.

Догматико-канонические требования относятся, главным образом, к изображениям Спасителя, Богоматери, ангелов и праздников. Догматическая правильность изображения является здесь почти единственным по важности мерилом пра-

[1] См. в определении VII Вселенского Собора: «Честь, воздаваемая образу, переходит к первообразному, и поклоняющийся иконе поклоняется существу изображенного на ней» (Книга правил. М. 1893. С. 8).

вославия иконы.

Что касается ликов Спасителя и Богоматери, то нет ровно никакого основания предполагать даже, чтобы они носили портретный характер: христианская древность не знала портретных изображений Богочеловека.

Тем не менее, иконографические типы Христа и Пресвятой Девы дороги нам не потому только, что они как бы кристаллизовались в ту эпоху, когда религиозное одушевление водило кистью талантливых художников, но преимущественно потому, что существенные, столь знакомые всем нам, черты этих Божественных Ликов через посредство церковного предания восходят к веку апостольскому.

Основное требование догматики в приложении к иконам можно формулировать так: Бог не изобразим по существу. *Бога никтоже виде нигдеже*, — говорит св. евангелист Иоанн Богослов (Ин. 1, 18). В силу этого требования должно отказаться от изображений: 1) «Отечества» — Саваофа в треугольном или восьмиугольном нимбе, с Логосом в лучистом или крестчатом нимбе на лоне и Св. Духом в виде голубя на груди Бога Отца; 2) «Новозаветной Троицы» в виде двух сидящих на престоле (или облаках) фигур — Саваофа в шестиугольном шизрахе и Христа Спасителя в лучистом или крестчатом нимбе, с Св.

Духом над Ними в виде голубя.

Вышеуказанное изображение Саваофа было запрещено уже Московским собором 1667 года, в деяниях которого читаем: «Повелеваем убо отныне Господа Саваофа образ впредь не писати в нелепых и неприличных видениях, зане* Саваофа (сиречь Отца) никто не виде когда во плоти. Токмо* * якоже* ** Христос виден бысть в плоти, так и живописуется, сиречь воображается по плоти, а не по Божеству».[1]

Относительно иконы Св. Троицы известно постановление Московского митрополита Макария в 1553 году по поводу «сумнения о святых честных иконах» дьяка (то есть государственного канцлера) Ивана Михайлова, сына Висковатого: «Живоначальная Троица, Отец и Сын и Святый Дух, якоже рекоша богословы, божественным существом невидимы, и не описуется, и не воображается, а как явися святому Аврааму мужеским зраком, в трех лицах по человечеству, так живописцы на святых иконах в трех лицах с кри-

---

* Потому что *(ред.)*

** Только *(ред.)*

*** Когда *(ред.)*

[1] См. Деяния Московских соборов 1666 и 1667 годов, изд. 2, М. 1893. Л. 22 (Собора 1667 года). Ср. также Л. 22 об. : «Господа Саваофа (сиречь Отца), брадою седа, и Единородного Сына во чреве Его, писати на иконох и голубь между ими, зело нелепо, и неприлично есть, зане кто виде Отца, по Божеству: Отец бо не имать плоти» и пр.

лы* написуют по ангельскому образу, по великому Деонисию».[1]

В Требнике мы находим особый чин освящения иконы Св. Троицы в виде трех ангелов, который так и надписывается: «Чин благословения и освящения иконы Пресвятая Живоначальная Троица во образе трих ангелов, или Крещения, или Преображения, или Сошествия Св. Духа».[2] Но иконы Крещения, Преображения или Сошествия Св. Духа не суть собственно троичные иконы,

и, таким образом, вопрос о существовании иконы Св. Троицы с изображением Св. Духа в виде голубя удовлетворительно решается в отрицательном смысле.

К чисто каноническим требованиям должно быть отнесено непременное отсутствие на православных иконах черт чувственной, плотской привлекательности, которые можно наблюдать на картинах итальянских и испанских мастеров, например, Рафаэля, Джулио Романо, Мурильо.[3]

Относящееся сюда 100-е правило VI Вселен-

---

* С крыльями *(ред.)*

[1] См. «Чтения в Общ. Ист. и Древней Росс.» 1858. № 2, отд. III, Розыск или список о богохульных строках и о сумнении о святых честных икон дьяка И. М. сына Висковатого, С. 22.

[2] «Требник». М. 1894. ч. 2 Л. 98 и след.

[3] См. Буслаева «Очерки», т. II, С. 340: «Чувственное направление, перешедшее меру грациозного, дошло до цинизма уже во многих произведениях лучших из учеников Рафаэля».

ского Собора гласит: «Изображения на досках, или на ином чем представляемые, обаяющие зрение, растлевающие ум, и производящие воспламенения нечистых удовольствий, не позволяем отныне, каким бы то ни было способом начертавати».[1]

В контраст с этим соборным правилом могут быть поставлены, например, **Иоанн Креститель** Леонардо Да Винчи, Мадонна à la chaise Рафаэля и Св. Семейство «с собачкой» Мурильо. По поводу первого изображения, действующего на душу, как порнографическая картина, один французский критик, Charles Clément, восклицает: «Что за странная фантазия пришла живописцу дать крест в руку этой нечестивой фигуре? Этот **святой Иоанн** — женщина, никто насчет того не обманется. Это образ похоти»[2] и т. д.

О Мадонне «со стулом» Рафаэля Жорж Занд говорит: «Прекрасная женщина и два прекрасных дитяти — вот что хотел сочинить Рафаэль, не заботясь о величии предмета».[3]

О Св. Семействе «с собачкой» Мурильо в Мадридском музее Куглер замечает, что эта кар-

---

[1] «Книга правил». М. 1893. С. 116.

[2] Revue de Deux Mondes? 1860. С. 627 (цит. у В. Успенского: «Очерки по истории иконописания». СПб, 1899. С. 51).

[3] См. у В. Успенского, о. с. С. 53.

тина сильно смахивает на жанр.[1]

В этих и подобных им произведениях западного искусства «изображение (говорит Буслаев) потеряло смысл священной иконы, уступив свое место картине, нисколько не удовлетворяющей уже религиозному чувству».[2]

Западное влияние на русскую иконопись к половине XVII столетия сказалось в такой степени, что вызвало решительные меры со стороны патриарха Никона, который через своих людей всюду отбирал иконы, писанные по образцу западных картин, и велел выскребать на них лики.

Справедливо возмущались наши предки этим вторжением «фряжского»* влияния в нашу иконопись; только читая обличения, например, протопопа Аввакума или «Щита веры», получаешь возможность измерить объем увлечения наших русских «иконного письма неподобного изуграфов» (по выражению Аввакума)[3] картинами «латинских и люторских» мастеров, следуя которым «нынешнии латинстии и люторстии ученицы иконописцы (читаем в «Щите веры») знаменование у Христа Бога имя Его Божественное ὁ ὢν, и

[1] «Руководство к истории живописи». М. 1872. С. 729.

[2] «Очерки», т. II. С. 237.

* Иностранного, заморского, нерусского *(ред.)*

[3] См. «Материалы для истории раскола» под ред. проф. Н. Субботина, т. V, М. 1879. С. 291.

креста св. образ, и у Пречистыя Богородицы девства Ея нетленного проповедание, оные три звезды престаша мнози писати. И сие чуже истинного православия».[1]

Изображения подобного рода встречали не раз и мы на так называемых «живописных» иконах академического пошиба нашего времени. Можно с вероятностью предполагать, что появление такого рода икон вызвано спросом публики с испорченным вкусом.

Поэтому успешно бороться с этим злом можно будет, разумеется, только тогда, когда в нашем светском обществе и простом народе в достаточной мере распространятся здравые понятия о задачах и приемах православной иконописи. Иконопись, бесспорно, являющаяся в ее лучших произведениях верной хранительницей преемственности священных традиций, в определении VII вселенского собора сама причисляется к церковному преданию: «Храним не нововводно (сказано в этом определении) все, писанием или без писания установленные для нас церковные предания, от них же едино есть иконного живописания изображение».[2]

На этой почве и могут быть предъявлены к

[1] См. «Душеполезное чтение», сентябрь 1897. С. 11.
[2] «Книга правил». М. 1893. С. 7.

православной иконе те требования, которые мы назвали иконографическими. Мы подразумеваем здесь: 1) верность композициям, унаследованным от христианской древности, если они не заключают в себе ничего противного православной догматике и каноническим постановлениям; 2) соблюдение церковно-исторических и археологических указаний применительно к изображению построек, костюмов и утвари; 3) сохранение этнографических (в типах лиц) и географических (в пейзаже) особенностей данной местности и эпохи; 4) точное и неуклонное изображение общеизвестных символических признаков, присутствием которых до некоторой степени свидетельствуется православие иконы.

Верность старинным композициям обнаружится, если мы, например, на иконе Воскресения Христова будем изображать не воскресшего Господа, возносящегося из гроба с увенчанною крестом хоругвью в деснице, а сошествие Спасителя во ад. Правильность первого изображения трудно допустить, потому что Воскресение Христово совершилось незримо для телесных очей человека (апостолы и мироносицы видели уже Воскресшего Спасителя); между тем, изображение второго рода находит себе известное оправдание в церковных песнопениях (см., например, в тропаре на утрени в Великую субботу: *егда*

снизшел еси к смерти, Животе безсмертный, тогда ад умертвил еси блистанием божества; в ирмосе 6-й песни пасхального канона: *снизшел еси в преисподняя земли и сокрушил еси вереи вечныя, содержащия связанныя, Христе*; там же, в кондаке, гл. 8: *аще и во гроб снизшел еси, Безсмертне, но адову разрушил еси силу*; в воскресном тропаре 5-го гласа: *ко аду, Спасе мой, сошел еси, и врата сокрушивый яко всесилен, умерших яко Создатель воскресил еси*; тропарь по отпусте проскомидии: *во гробе плотски, во аде же с душею яко Бог, в раи же с разбойником, и на престоле был еси, Христе, со Отцем и Духом, вся исполняяй неописанный*).

Митрополит Филарет в одном письме к наместнику Троице-Сергиевой лавры, архимандриту Антонию, категорично высказывается за предпочтительность второго рода изображения Воскресения Христова. Рассуждая об устроении оклада Евангелия на сумму, специально пожертвованную с этой целью Платоном, архиепископом Рижским (впоследствии митрополитом Киевским), он пишет архимандриту Антонию: «Мне кажется более приличным, и с обычаем сообразным, изобразить на верхней доске Евангелия воскресение Христово, но не по западному образу, как ныне делают, а по образу древней иконы. Среди образа Христос Спаситель. Под ногами его

сокрушенные врата адовы. По сторонам Его, ниже Его, возводимые Им

Адам	Ева
Ной	Авраам
царь Давид	пророк Исаия,

и сего может быть довольно, чтобы не было тесноты в иконе».[1]

В отношении соблюдения церковно-исторических и археологических деталей грешат не одни современные иконописцы, часто принимающие на веру неосновательные указания позднейших иконописных подлинников; грешили и их предки, как свидетельствует Московский собор 1667 года: «Чего ради иконописцы пишут святого Петра, Алексия и Иону московских чудотворцев в белых клобуках, неправедно: зане* они клобуки белые не носиша, и ниже бысть еще в Российских странах при них сей обычай?.. Иконописцы ложно сие пишут, якоже и ина** многа ко прелести невеждам».[2]

Очевидно, «ко прелести невеждам» современными иконописцами пишутся нередко с двупер-

---

[1] Письма митрополита Московского Филарета к архимандриту Антонию, часть IV, М. 1884, письмо 1137. С. 10-11.

* Так как *(ред.)*

** Иной, другой *(ред.)*

[2] См. Деяния Московских соборов 1666 и 1667 годов, изд. 2, М. 1893. Л. 24 (Собора 1667 года).

стным сложением многие древние святые, а особенно св. Николай Чудотворец.

Особенности этнографические обязательны в тех немногих случаях, где в иконе какого-либо святого мы имеем дело или с его портретом, или с ближайшим к нему по времени изображением, сохраняющим черты портрета. Из русских это требование приложимо, например, к иконам прп. Дионисия Глушицкого, прп. Александра Ошевенского, св. Тихона Задонского, св. Феодосия Углицкого и т. п. Само собой разумеется, что на иконах святых происхождения греческого, римского, еврейского, сирийского, армянского или грузинского было бы лучше в интересах исторической правды сохранять черты греческого, римского, еврейского и др. национальных типов, чем всех святых представлять безразлично великороссами или малороссами, в зависимости от родины или места деятельности иконописца. Географические условия страны имеют значение в приложении, например, к иконам преподобных, особенно строителей монастырей и церквей. Конечно, было бы странно и неуместно, например, изображение пальмы на втором или третьем плане в пейзаже, раскинувшемся у ног русского святого, или, например, сосны или березы на иконе греческого святого. Мы берем резкий пример, который едва ли встретим в таком виде на про-

изведениях наших современных зографов; но с их стороны возможно, например, появление пальмы на иконе св. Филарета Милостивого, жившего на севере Малой Азии, выше той границы, за которой не растут уже пальмы, или условное изображение дерева, какого не найти ни в каком ботаническом атласе... Характеристическими признаками православной иконы являются также известные символические изображения: на иконе Спасителя — крестчатый нимб с литерами ОΩN, то есть, Сущий, при чем иконописцы, как указывалось уже многими,[1] искажают великий смысл этого слова, ставя вместо греческой омеги (Ω) славянское ѡ; на иконах Богоматери — литеры по сторонам Ее лика: МР. ΘУ. (то есть Матерь Божия) и три звезды на покрове и плечах, знаменующих Ее Приснодевство; на иконах мучеников — кресты и пальмовые ветви в руках; на иконах всех вообще святых — нимбы (золотые в ознаменование прославления их в Церкви торжествующей), а в некоторых случаях — венцы, в виде стемы* (как знак небесной награды), и т. п.

Все, только что сказанное нами, относится, главным образом, к иконам в собственном смыс-

[1] Например, еп. Порфирием Успенским и свящ. И. Соловьевым.
* Митры, головной повязки *(ред.)*

ле, то есть, писанным иконописцами от руки на досках.

Но выставленные нами требования сохраняют свою пригодность и в приложении к иконам механического производства на металле и к священным изображениям, хромолитографированным на бумаге.

В определении VII Вселенского собора мы находим драгоценные для нас указания, с которыми, по нашему мнению, идет вразрез механическое производство икон. Отмеченные нами строки соборного определения гласят: «Последующе благоглаголивому учению святых отец наших и преданию кафолическия церкве... со всякою достоверностию и тщательным рассмотрением определяем: подобно изображению Честнаго и Животворящаго Креста, полагати во святых Божиих церквах, на священных сосудах и одеждах, на стенах и на досках, в домах и на путях, честные и святые иконы, написанные красками и из дробных камений, и из другого способного к тому вещества устрояемые».[1]

Едва ли это определение может говорить в пользу развившегося за последнее время у нас в Москве фабричного производства икон, профанирующего религиозное чувство верующих. Ведь

[1] «Книга правил». М. 1893. С. 8.

нельзя же всюду усматривать лишь предлог к материальной наживе и на этом основании всюду применять фабричную технику. Пора бы, кажется, положить конец беззастенчивому торгашеству господ Жако и Бонакера, обращающему в предмет спекуляции самое священное из человеческих чувств.

Относительно же священных изображений, хромолитографированных на бумаге, ясно и определенно высказывается следующая грамота патриарха Иоакима от 15 октября 1675 года:

«Ведомо великому господину святейшему Иоакиму патриарху учинилося, что многие торговые люди, резав на досках, печатают на бумаге листы икон святых изображение, иные же велми* неискусные и неимеющии иконного мастерства делают рези странно и печатают на листах бумажных развращенно образ Спасителя нашего Иисуса Христа и Пресвятой Богородицы, и небесных сил, и святых угодников Божиих, которые ни малого подобия первообразных лиц являются, токмо укор и бесчестие наносят церкви Божией, и иконному почитанию, и изображенным лицам святых тем неискусством своим; и те печатные листы образов святых покупают люди и украшают теми храмины, избы, клети** и сени

* Весьма, очень *(ред.)*
** Комнаты *(ред.)*

пренебрежно, но не для почитания образов святых, но для пригожества, и дерут тыя и мещут в попрание бесчестно и без страха Божия; еще же торговые люди покупают листы на бумаге же немецкие печатные и продают, которые листы печатают немцы еретики, лютеры и кальвины,* по своему их проклятому мнению неистово и неправо, наподобие лиц своей страны и в одеждах своестранных немецких, а не с древних подлинников, которые обретаются у православных, а они еретики святых икон не почитают и ругаясь развращенно печатают в посмех христианам, и таковыми листами иконы святые на досках пренебрежны чинят и ради бумажных листов иконное почитание презирается, а Церковию Святою и отеческим преданием иконное поклонение и почитание издревле заповедано и утверждено, и писати на досках, а не на листах, велено. И того ради велети бо о том кликати бирючу, чтобы на бумажных листах икон святых не печатали, и немецких еретических не покупали, и в рядах, и по крестцам не продавали, а если сему кто учинится преслушен, и начнет, ради корысти своей, такими листами впредь торговать и развращенно неправо печатать, тому быти от вели-

* По имени Жана Кальвина (1509-1564) — возникшее в XVI в. религиозное учение — одна из ветвей реформоции (*ред.*)

ких государей в жестоком наказании, и те продажные листы вземше бесценно истребятся, а сверх того на том доправят большую пеню».[1]

К сожалению, эта грамота не привела ни к чему, и на наших глазах, так сказать, до сих пор беспрепятственно многие «печатают на листах бумажных развращенно» изображения Спасителя, Богоматери и святых.

Единственным средством к устранению всех отмеченных нами нежелательных явлений в области современного иконописания, наносящих огромный ущерб религиозному чувству православных, мы считаем строгую постановку контроля над иконописцами во исполнение прежних положений Стоглава и Московского собора 1667 года, а также над механическим производством икон на металле (метахромотипией) и печатанием священных изображений в красках на бумаге (хромолитографией).

[1] А. А. Э. т. IV. СПб, 1833 № 200. С. 254-255.

Проф. Н. В. Покровский

ОСНОВНЫЕ НАЧАЛА ПРАВОСЛАВНО-РУССКОГО ИКОНОПИСАНИЯ

Одну из неотложных задач настоящего времени составляет удовлетворительное разрешение вопроса о нашем иконописании. О нем много пишут и говорят, но вопрос все же остается неразрешенным.

Основное начало русской иконописи заключается в **исторической истинности** изображений, определяемой не произвольными домыслами и соображениями художника или иконописца, а устойчивым церковным преданием. Оно проходит через всю историю византийского и русского искусства; его имеют в виду церковные определения, когда говорят о необходимости писать иконы «по образу и подобию и по лучшим древним образцам; а от своего измышления ничтоже пред-

творяти». Сила этого требования в том, что русская иконопись сложилась на основе тех древних преданий, которые нашли свое первое полное выражение в живописи византийской и которые изначала проникли в церковное веросознание; отсюда — учительный характер иконо-графии, о котором говорит св. Иоанн Дамаскин, называя икону книгой неграмотных. Русская иконография и византийская в своем постепенном росте наглядно выражают постепенное развитие религиозной мысли, обряда, потребностей, запросов: прекращение несторианских споров в смысле утверждения догмата почитания Богоматери ставит на очередь вопрос об иконографии Богоматери и являются первые попытки к его разрешению в греческих мозаиках церкви Марии Великой в Риме; развитие литургического обряда в IV-V вв. приводит к развитию сакраментальной иконографии в равенских мозаиках и миниатюрах греческих рукописей (Россанское Евангелие); эпоха иконоборчества выдвигает полемическую редакцию псалтирных иллюстраций; собрание древних сказаний о жизни святых в Ватиканском Минологии вызывает множество изображений святых; приведение к единству разрозненных сказаний о Богоматери в беседах монаха Иакова вызывает обширные циклы относящихся к этому предмету изображений в миниатюрах и мозаиках. Иначе не могло и быть:

церковное искусство есть выражение одной из многих сторон церковной жизни; но если жизнь эта представляет собою органическое единство, то понятно, почему и внешние отдельные выражения ее тесно связаны между собою: богословие и церковная поэзия, литургический обряд и искусство, в порядке исторического развития, обычно идут рука об руку. Если, действительно, это строго-церковное направление проходит в истории нашей иконописи, то отрекаться от него в настоящее время было бы, по меньшей мере, странно, как было бы странно, например, по личному нашему соображению заменить древний церковный обряд новым, по примеру протестантизма. Если древняя иконопись удовлетворительно выражает православные воззрения, если это выражение утверждено церковной практикой многих веков, то, очевидно, и наша современная иконопись должна в том же источнике древности искать для себя руководственных указаний, и личный художественный произвол должен быть подчинен Преданию, как выражению высшего церковного разума. Требование это, впрочем, не исключает сполна участия личного чувства художника в деле: элементы объективный и субъективный допускают взаимное гармоническое сочетание, как в церковной поэзии, так и в живописи. Мы далеки от мысли заставить современных художников и иконо-

писцев копировать прямо с древних образцов. В памятниках древности встречается множество таких, которые, при всей их важности для истории искусств, не могут служить образцами для подражания; между ними множество ремесленных копий, с недосмотрами и ошибками, и историческая истинность иконографии выражается не в этих копиях, а в лучших оригинальных произведениях, притом, не в одном, двух или трех памятниках, а во всей совокупности их.

Став на эту точку зрения, мы по необходимости должны признать единственно возможным для иконописи **строгий церковный стиль.** Икона, как выражение церковной мысли, учения, имеет значение дидактическое; в то же время, она есть предмет почитания; она предназначается для молитвы и должна возвышать дух молящегося христианина. Поэтому, в иконе не должно быть ничего случайного и игривого, ничего тривиального, никаких эффектов, которые могли бы ослаблять серьезное молитвенное настроение христианина, отвлекая его мысль и чувство в область ежедневной действительности и житейских попечений, или в область эстетических наслаждений, парализующих религиозное чувство. Все в иконе должно быть серьезно, величественно, все должно возвышать молитвенный дух, направляя его к небу. И чем строже художник и иконописец отнесутся к

своей задаче и чем более они сами будут проникнуты основной мыслью и чувством, выраженным ими в иконе, словом, чем возвышеннее будет их личное религиозно-художественное настроение, тем большее впечатление произведет икона на молящихся. В деле служения искусству церковному, каково иконописание в широком смысле слова, необходимо всегда, чтобы в сознании художника или иконописца на первом плане стояло главное назначение иконы, как предмета для молитвы и поучения. Церковь Православная не салон и не музей, икона не простая картина; на картине, хотя бы написанной на религиозную тему, но предназначенной не для церкви, а для музея или частного салона, художник может допустить свое личное, своеобразное, понимание предмета, как это нередко мы видим в последнее время на картинах наших передовых художников: такая картина ни в церковь, ни в частную божницу не попадет, и производимое ею впечатление останется на ответственности художника и владельца картины. Совсем другое дело, — икона, предназначенная для церковного или домашнего молитвенного употребления. Картина — предмет эстетического наслаждения, икона — предмет молитвенного почитания. Сама красота художественных форм может быть не одинакова в той и другой, как не одинаковы картины Рубенса и Беато Анджелико, В. Маковс-

кого и Васнецова, Брюллова и Прокопия Чирина. Красота иконы должна быть согласована с высоким достоинством ее внутреннего содержания.

Историческая истинность изображения выражается не только в композициях, согласованных с церковным преданием, но и в **иконографических типах.** Если мы примем во внимание всю совокупность изображений, употребительных в нашей Церкви и поставим вопрос о портретности их, то должны будем ответить на этот вопрос так: соображения, основанные на данных художественной археологии и древней письменности, заставляют признать, что древняя иконопись не только не чуждалась портретного сходства изображений с оригиналами, но даже искала его; но эти поиски не могли увенчиваться полным успехом. Сведения о внешнем виде святых имели характер случайный: они заимствовались отчасти из отрывочных замечаний в житиях, отчасти из устных рассказов лиц, знавших того или другого святого при жизни его. Но, с одной стороны, сведения эти сами по себе не полны и недостаточно определены, а с другой, в самой передаче их на иконе старые иконописцы идеализировали их, применительно к искони установленному воззрению на лики святых, перешедшему мало-помалу в иконописный шаблон. В виду этого, возможно допустить некоторое сходство иконных изображений с оригиналами; но оно

весьма нередко сглажено под давлением иконописного шаблона; вот почему в иконописных подлинниках постоянно рекомендуется писать лики святых то по образцу Георгия или Димитрия, то Власия, то Василия Кесарийского, то Сергия Радонежского; вот почему старые иконописцы, писавшие портреты русских государей с натуры, представляли их наподобие икон (иконные портреты), и вот почему, наконец, в Титулярниках XVII в., содержащих в себе изображения всех русских князей и царей, некоторые из князей пишутся прямо по типу апостола Петра, иные по типу апостола Павла. Несмотря, впрочем, на этот деспотизм шаблона, все-таки возможно в древних изображениях предполагать некоторые черты портретного сходства; затем необходимо признать в них следы древних попыток — идеального воспроизведения типов. Все это дорогое наследие древности должно стать достоянием современной иконописи, как материал для цельной иконописной системы. Наша современная живопись жестоко погрешает против этого требования, когда позволяет себе искажать даже такие важнейшие и общественные типы, как тип Иисуса Христа, Богоматери, апостолов Петра и Павла, ап. Андрея, Фомы и др. Это явное неуважение к старине, ничем, кроме небрежности и произвола, неоправдываемое. Разработка иконографических типов, на

основании художественных и письменных памятников древности, составляет одну из важнейших задач современной иконописи.

Наконец, необходимо, с точки зрения той же исторической истинности, обратить внимание на костюмировку, на обстановочные изображения, колера и технику. При обстоятельном решении всех этих вопросов необходимо прежде всего обратиться к памятникам художественной старины, и в них искать наглядного разъяснения главнейших оснований церковной иконописи. Православная древность сохранила нам такое неисчерпаемое богатство памятников, что оставить его в стороне в решении вопроса о лучшей постановке современной иконописи прямо невозможно. Византия и древняя Русь целыми столетиями созидали это дело в духе церковности, охраняли его от профанации, сложили его в целую грандиозную систему: неужели этот исторический опыт не стоит нашего внимания? Мы имеем уже и живой пример, с очевидностью подтверждающий высокую практическую важность этого источника. Пример этому В. М. Васнецов. Приходилось нам не раз слышать, что произведения Васнецова не всем нравятся, но о вкусах не спорят. Если мы будем ценить Васнецова с точки зрения установившихся в нашем обществе понятий о церковной живописи, воспитанных на западно-европейских, осо-

бенно итальянских, художественных произведениях, то, конечно, его произведения, как оригинальные, не подойдут под эту мерку; оценка будет неверна, и Васнецов в этом не виноват. С большей основательностью ставится ему в упрек резкое выражение национального византийского типа в некоторых произведениях, свободное трактование некоторых сюжетов и размещение их в стенописях Киево-Владимирского собора, но все это частности, не имеющие важного значения в широкой постановке вопроса о направлении церковной иконописи. Несомненно, что старина служит для него одним из верных источников вдохновения, и это путь верный. Надлежащее использование этого источника составляет первый шаг в практическом разрешении нашего вопроса.

Но каким путем возможно достигнуть практического решения идеальных задач? Какие средства должны быть применены здесь? С чего начать и как вести дело улучшения нашего иконописания?

Часть 2

ПРОБЛЕМЫ И НЕДОСТАТКИ МАСТЕРОВ ЖИВОПИСЦЕВ

Иеромонах Дамиан

НЕДОСТАТКИ РУССКОЙ ИКОНОПИСИ И СРЕДСТВА К ИХ УСТРАНЕНИЮ

ИСТОРИКО-КРИТИЧЕСКИЙ ОЧЕРК
СПб. 1905

I

Внимательному наблюдателю при посещении наших храмов невольно бросаются в глаза недостатки нашей иконописи, особенно сельской; и обычный постоянный посетитель храмов православных без особенного труда находит их, если только захочет дать себе отчет в том, что и как нарисовано на стене, или изображено на иконе. И нам кажется, что теперь, с про-

буждением интереса к вопросам веры и церкви, когда и мысль, и чувство всех направлены исключительно к устранению всяких недочетов, люди, которым дороги интересы церкви, должны обратить свое внимание на иконопись и ее недостатки.

Если бросим краткий взгляд на прошлые судьбы русского иконописания, на практиковавшийся у нас надзор за иконописцами, то легко убедимся, что две мысли проходят красной нитью во все время жизни русской церкви, начиная со второй половины XVI в.: мысль о необходимости и полезности цензуры и — о трудностях организовать надзор за иконописанием. Вопрос об иконописи много раз всплывал на поверхность жизни нашей церкви, неоднократно решался при этом; вспомнить об этих решениях необходимо не с тем только, чтобы воспользоваться указаниями прошлого, ибо история не повторяется, но и с тем, чтобы при решении поставленного вопроса, по крайней мере, избежать прежних ошибок.

Начнем с эпохи Стоглавого собора. XVI век, особенно во второй своей половине, имел чрезвычайно важное значение в истории древнерусской иконописи. В это время впервые в русской иконописи ясно обозначились зачатки нового направления; направление это, — в противовес старому, строго державшемуся унаследованных

от Византии иконописных преданий и типов, — начало допускать подражание западным живописным образцам. Постановления Стоглава и известный «Розыск» по делу дьяка Висковатого навсегда останутся памятниками этих двух направлений; вместе с этим в этих же письменных памятниках нельзя не видеть зародившегося в нашей иконографии раскола, разделившего поном русских людей на два различных лагеря: сторонников византийской иконописи и поклонников итальянской живописи. Обращаемся к уяснению причин, вызвавших рассуждения отцов собора об иконописи.

Здесь надо взять во внимание умственное и нравственное религиозное иконописца и рассмотреть те требования, которые предъявляли к нему и к иконописи современники. Наши древнейшие и наиболее замечательные иконописцы — прп. Алипий Печерский, Андрей Рублев и др., — стояли под живым влиянием византийских мастеров и выходили из монастырей. Как то, так и другое вполне естественно и понятно. От греков предки наши приняли веру, от них же шли иконы «корсунские» — и иконописные традиции, древние же русские монастыри были первыми рассадниками просвещения; для искусства же церковного они были почвой во многих отношениях благоприятной. Весь склад монастырской

жизни невольно развивал в иконописце церковный взгляд на дело, которому он служил; в его душе, как и в душе афонского подвижника, к которому всегда стремился русский инок, как к высшему идеалу, не было почти места для тех интересов, которые принято теперь называть эстетическими, светскими, — напротив, он боязливо отстранялся от подобных впечатлений, чтобы не смешать своего дела со служением целям недостойным. Весь запас умственных сведений и интересов иконописца исчерпывался тем, что давало чтение богослужебных книг, житий святых и много-много писаний отеческих. С течением времени параллельно с возникновением особых церковно-исторических событий в жизни русской церкви и в зависимости от этих событий изменились и условия иконописного дела в России и самое положение иконописного мастера.

По мере того, как христианство распространялось по окраинам Руси, — повсюду возникало стремление к сооружению храмов, укоренялся обычай ставить в домах иконы, — все это увеличивало спрос на иконы, увеличивая и самое число иконописцев. Ни в одной из стран христианского мира в XV—XVI в.в. спрос на иконы не был так велик, как в России. Он вызвал обширное приготовление икон, начиная от миниатюрного

складня, или пядницы и кончая большими картинами сложного содержания, так называемыми «многоличными иконами», представлявшими из себя нечто в роде живописных религиозно-исторических поэм. Множество рабочих рук потребовалось теперь для приготовления икон; иконописное дело от греков и их непосредственных учеников монахов и клириков по необходимости должно было перейти к лицам мирским — горожанам и поселянам. В половине XVI в. число иконописных мастеров так увеличилось, что они стали составлять из себя как бы особые промышленные цехи, и самая иконопись стала ремеслом, более или менее выгодным. Новая среда, мирская, и не монастырская, в коей приходилось теперь вращаться иконному иконнику, во многом отличалась от прежней; менее ее богата была художественными знаниями и вообще духовным содержанием и не могла благотворно влиять на его произведения. Да и масса простого населения не предъявляла больших требований к церковному живописцу, не рассчитывала на него, как на художника. По недостаточной еще осведомленности с христианством, при неглубоком проникновении его идеями, русские люди того времени спрашивали с живописцев сюжетов не столько художественных, сколько занимательных и назидательных и удовлетворялись, когда неук-

люжие миниатюры и топорной работы священные изображения приходили на помощь их религиозно-нравственному воспитанию.

Чтобы лучше понять историческую почву, на которой развивалось тогдашнее (XVI в.) иконописание, к сказанному прибавим, что с половины XV в., с падения Византии, совсем порвалась художественная связь, соединявшая доселе Россию с православным востоком, а между тем на западе в это время иконопись, покончив совершенно с иконописными преданиями, стала подражать образцам искусства античного и преследовать цели художественного реализма, оставив в стороне интересы религиозные. И церковь русская, всегда в лице своей иерархии стоявшая на страже древнего иконописного предания, имела в то время действительные основания опасаться вторжения в иконопись новых идей и появления в ней мотивов, чуждых общепризнанным церковью образцам. За возможную близость этой опасности говорило напряженное состояние тогдашней богословской мысли, затронутой религиозным учением Бакшина и Косого. Их отрицательные мнения (против почитания святых, мощей, икон и пр.) сильно волновали книжный русский мир той эпохи, возбуждая в умах и сердцах разного рода вопросы и недоумения.

Таковы были причины, вызвавшие на Стогла-

вом соборе внимание духовной и светской (в лице Иоанна Грозного) власти и русского общества (в лице Висковатого) к делу церковной иконописи.

Нас отделяет от этой отдаленной эпохи три с половиной столетия, и теперь можно спокойно и объективно высказать взгляд на правильность и целесообразность принятых отцами Стоглавого собора мер к улучшению русского иконописания. Как видно из 43 главы Стоглавника, участники собора смотрели на иконописное дело, как на одну из отраслей церковной службы и к иконописцам относились, как к лицам высшей нравственной категории; по мысли их, это был как бы особый, средний класс между монахами и мирянами. Несомненно, они прекрасно помнили недавнее, высокое и почетное положение иконописца в русском обществе, видели ясно и те новые условия, в которые силой вещей был поставлен теперь занимавшийся прежде в тиши монастырского уединения своим любимым делом иконописец и, в видах предохранения иконописного искусства от профанации, прежде всего обратили внимание на нравственные качества живописного мастера и на его поведение. «Подобает быть живописцу, — читаем в соборном определении, — смиренну, кротку, благоговейну, не празднословцу, не смехотворцу, не сварливу, не завистливу, не пиянице, не грабителю, не убий-

це, более же всего хранить чистоту душевную и телесную со всяким опасением; а кто не может так пребыть до конца, пусть женится по закону». Надо сознаться, что воззрение отцов Стоглава на иконописцев, как на людей, служащих делу высокому, святому и потому нравственно обязанных быть благонастроенными, по крайней мере, во время работ своих — есть, в сущности, воззрение правильное, — оно ни сколько не отдает, как это казалось некоторым, напускным внешним благочестием, непонятной отсталостью; нам кажется, что воззрение это должно бы иметь силу и для нашего времени, руководя нашими иконописцами. Православный русский человек, как это приходилось нам наблюдать, скорее примирится с неудачно исполненным рисунком живописца, не осудит его строго за историческую неточность, но не простит ему каких-либо обидных замечаний по адресу вековых святынь, осудит его за пьянство, ссоры при работах в храме. Зато как вырастает в глазах народа тот заезжий иконописец, что делает свое дело с молитвою и пением псалмов!..

Надо, впрочем, сказать, что участники Стоглавого собора, не ограничились одними нравственными требованиями от иконописцев. Нет. Они справедливо признавали чрезвычайно нужной и техническую подготовку для иконопис-

цев. Но, требуя от каждого готовящего к иконописи предварительного изучения своего дела под руководством опытного мастера, определения Стоглава, к сожалению, ничего не говорят об умственном развитии этих лиц, ограничиваясь одним исчислением их нравственных качеств. Отсутствие умственного развития и теоретических знаний у иконописцев собор надеялся восполнить тем, что лишил права заниматься живописью тех, кто практически не был подготовлен к занятию иконописью и брался за нее по грубому расчету — видел в ней только средство к прокормлению. «Не всем человекам иконописцами быть: много различных рукоделий даровано людям от Бога для пропитания и жизни, кроме иконного письма», — справедливо говорили отцы собора (Стоглав 208).

Существенный же характер воззрений Стоглава на иконопись заключается в том, что иконы должны быть писаны «с древних образцов», или как пояснено в другом месте «по образу, по подобию, и по существу на образ древних живописцев и пресловущих русских мастеров». В руководство и подражание рекомендовались иконы рублевского (Андрея Рублева) письма и требовали «не описывать Божества от самосмышления, своими догадками»; в самодеятельности иконописца Стоглаву виделся произвол, нарушающий чисто-

ту византийско-русского иконописного предания.

Стоя на совершенно правильной точке зрения, высший надзор за иконописанием Стоглав предоставляет митрополиту, архиепископам и епископам, каждый из коих в своей епархии должен избрать нарочитых мастеров и поручить им ближайшее наблюдение за всеми иконописцами. Мера эта в принципе должна быть признана вполне целесообразной: несомненно, епископы лучше мирян могли оценить и художественное достоинство иконы, и соответствие ее древним иконописным преданиям. Следует при том помнить, что в то доброе старое время многие из епископов сами занимались иконописанием и могли быть компетентными судьями даже в иконописной технике; таковы митрополиты: Макарий, Варлаам, Афанасий, Симон, ростовский архиепископ Феодор, архимандрит Исаия, игумен Адриан, монахи Алипий и Григорий печерские, Благовещенский протопоп Андрей, диакон Григорий из Новгорода и многие другие лица духовного звания. Не следует также забывать, что при патриарших, митрополичьих и епископских домах, равно как при монастырях издревле существовали иконописные школы, которые по самому положению своему, должны были находиться под непосредственным надзором духовной власти.

Помимо указанной полезной стороны архиерейского надзора за иконописью, надзор этот преследовал и другие задачи. В жизни иконописцев того времени были нередки случаи, когда мастера по родству, или по другим невысокого, нравственного качества побуждениям, аттестовали с хорошей стороны учеников, явно не заслуживающих такой аттестации; чтобы вернее достигнуть своей цели, мастера при этом выставляли в качестве работ аттестуемых учеников чужие произведения. Посему Стоглавый собор возлагает на епископов обязанность строго преследовать подобные неблаговидные поступки, тщательно исследовать обман, виновников обмана отдавать под запрещение, а ученикам, несправедливо аттестованным, запрещать на будущее время занятие иконописным делом. Бывали, без сомнения, и другие случаи, когда мастера, по низким же побуждениям, иногда из зависти, чтобы талантливые ученики не превзошли их самих, скрывали таланты своих учеников, давали неодобрительные отзывы об их работах. Бывало, наконец, что мастера скрывали от учеников нечто из своих познаний. Епископы, по определению Стоглава, в случае открытия подобных злоупотреблений в отношениях иконописных мастеров к ученикам, обязывают отдавать мастеров под запрещение, а ученикам воздавать бóльшую честь.

Как видим, основное начало, которое проходит в главном определении Стоглава «писать иконы по преданию», вполне соответствует характеру древнерусской иконописи и разумное приложение его к делу, как твердый оплот против чуждых нововведений и вредных искажений, могло бы составить серьезную заслугу Стоглавого собора. Но собор этот, по меткому выражению проф. Н. В. Покровского, не построил прочного моста от теоретического начала к самому делу. Нужно было оказать непосредственное воздействие на иконописные школы, поставить гораздо шире указание на древние образцы, установить контроль по существу дела и правильно организовать его. Вот почему в Москве, где торговля иконами сосредоточена была в определенных местах, а изготовление их — в известных мастерских, некоторый надзор был возможен и действительно существовал: митрополит Макарий, как «иконному писанию навычен», лично наблюдал за этим. Другое дело — в провинциальной глуши, где был почти повсеместный недостаток в хороших иконописцах и куда не мог проникать высший надзор иерарха. Соборные мероприятия, заслуживающие уважения сами по себе, не были доведены до конца; можно лишь предполагать, что иконописцы стали с бóльшим вниманием относиться к иконописным предани-

ям, собирать и систематизировать эти предания, — как говорят о том дошедшие до нас списки иконописных подлинников.

На состояние иконописного дела на Руси после Стоглава довольно яркий свет проливает известное дело дьяка Висковатого. Следуя порядку хронологическому, к нему мы и переходим.

Недоумения и сомнения в голове Ивана Михайловича Висковатого возникли по следующему поводу. После пожара Москвы 1547 г. новгородским и псковским иконописцам поручено было писать иконы для соборов Благовещенского и Архангельского и для Воскресенского монастыря. По поводу работы этих пришлых иконописцев серьезный, начитанный для своего времени дьяк утверждал, что их изображения противны церковным правилам так же, как и иконописным преданиям. Он находил неправильным изображение Распятого со сжатыми руками и прикрытого херувимскими крыльями; сжатие руки Спасителем вопреки словам канона «длани на кресте распростер», а также и крылья херувимские он считал суетным мудрованием и латинским мнением. Истинный же внутренне скрытый смысл довода Висковатого тот, что западное искусство, чуждое русскому, изображало распятие Христово со многими символическими подробностями, представлявшими славу Распятого.

Всматриваясь внимательно в окружающую его действительность, Висковатый высказывает пожелание, чтобы «иконы писались одним образом, дабы было несоблазненно; а то в паперти одна икона, а в церкви другая, то же писано, а не тем видом». Сильно сомневался мыслящий дьяк и насчет того, что вопреки установившемуся доброму обычаю на иконах не было надписей, которые объясняли бы их смысл и содержание: «кого вопросишь — и они рассказать не умеют; а надписи нет». Наконец, Висковатого соблазняла живопись, которою расписывались царские палаты, и с особенным ударением он указывает на пляшущую жёнку (быть может, классическую грацию). Получив от митрополита Макария разъяснение на все свои возражения, Висковатый раскаялся, просил прощения в своем заблуждении и написал особый покаянный ответ. Для нас, впрочем, важен не этот конец дела Висковатого, а указанные им недостатки иконописи. Существование и характер этих недостатков, с одной стороны, красноречиво говорили о том, как необходим был правильный и авторитетный надзор за иконописью даже в Москве; с другой — о том, что надзора этого не существовало в той мере, в какой желательно было бы его видеть.

В поисках правильного надзора за иконописным делом мы естественно вступаем в XVII век.

Век этот был замечательнейшей порой в жизни древнерусского общества; теперь встретились старорусские предания с новым сильным течением, шедшим к нам с запада через Литву, Польшу и Малороссию. Занимающая нас церковная живопись, наряду с литературой, в сильной степени подверглась западному влиянию. Наши церковные живописцы стали перенимать манеру западных живописцев с их реальной кистью и принялись трактовать такие сюжеты, которых прежде боязливо сторонились, или чаще совсем не знали. У нас появляются и «немцы, латиноученицы, младоумнии иконописцы», которые вопреки традициям древнерусской иконописи, начали преследовать преимущественно и почти исключительно цели художественно-артистические. Московский собор 1667 г. в статье об иконописцах, несомненно, имел в виду это новое направление церковной живописи, но, занятый преимущественно борьбой со старообрядцами, оставил в тени эту сторону церковной жизни и ограничился общим замечанием об охранении церковного предания в духе Стоглава.

Различие между определением собора 1567 г. и Стоглава заключалось лишь в том, что последний не давал никакой оценки этому преданию: «до нас положено — лежи свято», а собор 1667 г. проверяет иконописное предание с точки зрения

исторической и теоретической мысли; здесь видно уже стремление отнестись критически к традиционным формам, очистить их от случайных приражений и раскрыть их истинный смысл.

Вот свидетельства литературных памятников XVII в., раскрывающие тенденции иконописцев-западников и указывающие на способ борьбы с ними русской иерархии; мы разумеем духовное завещание патриарха Иоакима и известный «Щит веры». В первом документе читаем, что латинствующие и лютеранствующие иконописцы на хартиях пишут и печатают святых «дебелыми и утучненными лицами и убеленными телесы и с нагими тела некиими частями, им же лепотствует быти покровенными ради благообразия». Составитель же «Щита веры» раскрывает мысль, что «епископы, или их наместницы ведети долженствуют и назирати, каковы в церкви образы попущати... Того убо ради надлежит иконописцам ко епископам носити иконы на благословение, и да благообразные и по преданию древнему написанные примутся, не таковые же да возбранятся». Несмотря, однако, на предостережение духовной власти и негодование ее представителей, чересчур свободные, вольнодумные произведения западной кисти мало-помалу переходят к нам в виде икон, изготовленных на французский образец, живописных картин и особен-

но печатных или гравированных листов, коими во множестве снабжали Русь немецкие земли. К великому соблазну благочестивых людей того времени, они появились в открытой продаже и нашли себе значительный спрос. Будучи большим знатоком греческих обрядов и ревнителем византийских иконописных преданий, патриарх Никон едва ли не первый из духовных властей начал горячо бороться со злом. На соборе 1654 г. всенародно, в присутствии царя и антиохского патриарха Макария, он предал анафеме в неделю Православия всех, кто впредь будет писать, или держать в своем доме фряжские иконы. Зло, однакож, и после этого не уменьшилось, а напротив, усилилось, благодаря вмешательству в дело защитников всякой доброй и худой старины и благодаря усилиям личных врагов патриарха. Но это уже область расколоведения, и вторгаться в нее мы не станем.

Примирить византийско-русские иконописные предания с началами новой итальянской живописи взяла на себя школа царских жалованных и кормовых живописцев, учрежденная в 60-х годах XVII столетия царем Алексеем Михайловичем и все время состоявшая на содержании и под охраной правительства. Из этой школы вышел и много лет во главе ее стоял знаменитый изограф того времени Симон Федорович Ушаков, далеко

опередивший своих современников по новизне и широте своих художественных понятий. Талантливый, трудолюбивый и чрезвычайно плодовитый иконописец Ушаков оставил нам много икон своей кисти. Он не порывает связи с преданиями древнерусской иконописи, никогда не становится в противоречие с церковным взглядом на задачи ее, но смело и открыто заявляет о своем недовольстве ремесленническим характером иконописи; с беспристрастием истинного художника он отдает должную дань удивления успехам западного искусства, справедливо находя, что в произведениях западных мастеров библейские лица и исторические события изображаются как бы живые. «Когда у иноземцев мы видим Христов или Богородичен образ «выдрукован» (напечатан) или премудрым живописателем изображен, тогда очи наши многой любви и радости исполняются», — говорит Ушаков, передавая свои впечатления от образцов западной живописи.

Изограф Ушаков, далее, аскетический элемент в иконописи старался провести в должной мере, никак не более. Известно, что один из преобладавших мотивов поздне-византийской и древнерусской иконописи определялся аскетической настроенностью умов того времени: вследствие этого почти все без различия святые появлялись

на иконах с выражением сосредоточенности и даже угрюмости в лицах, со смугловатым цветом тела, изможденного трудами и лишениями вольного подвига о спасении. Этой основной идее вполне отвечал и самый фон изображения, обыкновенно очень темный, густо наведенный, отчего и вся икона принимала совсем мрачный характер. Художественное чувство лучших мастеров царской школы, воспитанное на образцах западной живописи, возмущалось этим мрачным, односторонним колоритом, и хотело внести побольше света, радости и жизни в русскую иконопись. Сам Ушаков горячо отстаивал ту мысль, что аскетический характер, с каким без различия изображаются на иконах лики святых — далеко не всеобщий и неизбежный для всех атрибут святости, что изможденное состояние плоти, которому предавались христианские подвижники, есть временный, переходный момент в их жизни, что он разрушается и сменяется в конце концов состоянием просветления, славы и духовного торжества, что останавливаться художнику на времени земного уничижения святых значило бы забывать важнейшее.

Но главное, против чего с особенной силой восставал Ушаков, это укоренившийся (вероятно, вследствие недостатка технических средств) обычай изображать свежие и молодые тела свя-

тых с оттенком сухости, мрачности и старчества. «В изображении Благовещения, — пишет ближайший друг и апологет Ушакова, изограф Иосиф, — архангелово лицо должно быть написуемо световидно и прекрасно, юношеское, а не зловидно и темнообразно. В изображении Рождества Христова — отроча младо в яслях лежащее; а если отроча младо, то как же можно лице Его мрачно и темнообразно писать? Напротив того, всячески подобает Ему быть белу и румяну паче же лепу, а не безлепичну».

Русский иконописец XVII века, сам того не замечая, по одному подражанию лучшим западным образцам, в суждениях своих о характере и сравнительном достоинстве иконописных изображений Спасителя, Богоматери и святых, стал на почву первохристианских художественных воззрений. По крайней мере, если иметь в виду памятники катакомбной живописи, то нельзя не признать, что древне-христианское искусство чуждалось изображений мрачных и суровых, что оно избегало сюжетов, оставлявших тяжелое впечатление в зрителе, стараясь возбуждать в нем чувства радости, торжества... В первохристианском искусстве не встречается типов страждущего и вообще уничиженного Христа, но Он изображается там в чертах свежего, цветущего возраста, в торжественные моменты Своей земной

жизни, как великий Учитель, Царь и Чудотворец. Художественные воззрения живописной школы Ушакова и его сторонников, как это мы видели, до известной степени соответствовали этому светлому идеалу древне-христианского искусства и вместе составляли протест против крайностей того сурового, антихудожественного направления, к коему принадлежали дьяк Висковатый, инок Зиновий и их единомышленники; направление это, как известно, удержалось и до сих пор в так называемой клинцовской (старообрядческой) иконописи.

Художественное начало, введенное Ушаковым в иконопись, продолжало жить в произведениях учеников его и оказало несомненное влияние на характеры иконописных подлинников. Сравнивая позднейший, образовавшийся в конце XVII или начале XVIII столетия, подлинник с другими более ранними подлинниками иконописными, легко заметить, что первый допускает много новых живописных деталей, характеризующих изображаемую личность или библейское событие, что в нем общая картина оживляется часто подробностями из действительной жизни, что вводится в иконопись начало естественности и портретности.

Направление школы Ушакова при всех неоспоримых своих достоинствах требовало, во вся-

ком случае, большой осторожности и осмотрительности особенно от простых иконописцев, не обладающих в достаточной мере художественным чутьем и точным знанием древнего иконописного предания. Что можно было позволить самому Ушакову, то не всегда было бы полезно для иконописи, когда за дело примутся рядовые иконописцы.

Вот почему правительственные мероприятия XVII—XVIII в.в. все клонились к тому, чтобы предохранить нашу иконографию от крайностей тогдашней западной иконописи, от вторжения в нее светских мотивов и удержать наших живописцев на уровне иконописного предания. В этом духе составлены два указа 1667 и 1669 гг. царем Алексеем Михайловичем; в этом же духе выражается и грамота восточных патриархов и русского первосвятителя Иоасафа II, данная 12 мая 1668 года на имя «царской палаты начальнейшего изографа Симона Ушакова». Государь не раз приказывал, чтобы честные иконы писались только «самыми искусными иконописцами и самым добрым мастерством по преданию святых богоносных отец, по необходимому обычаю святой восточной церкви, по приличности дел и лиц». Это, собственно говоря, основа, на которой держался и Стоглавый собор, но, с другой стороны, в царской грамоте ценится уже и естественность изоб-

ражений: «всякое нелепие и неприличие, — читаем в ней, — да не вообразится, хитрость же и благоискусство весьма, со всяким тщанием да хранимо будет..., да не виною неискусного начертания образ лица никоего святого в небрежении будет».

Патриархи в своей грамоте, а вслед за ними и царь Алексей Михайлович, разделяли живописцев на шесть разрядов по степени их подготовленности и создавали как бы целую иконописную школу. Ученики этой иконописной школы подчинялись надзору и руководству «самых искусных живописцев и благоговейных иконописателей», без свидетельства и одобрения коих не могли заниматься иконописью. Школа эта, заметим здесь, являлась до известной степени прототипом для иконописных школ нашего времени.

Вступаем в XVIII в.; он открывается реформами Петра. У преобразователя на все были указы, и недостатки церковной живописи не остались им незамеченными. Указом 1707 г. им учреждено «ради лучшего благолепия и чести святых икон» особое для иконописи управление с митрополитом Стефаном Яворским во главе. Органом этого управления в Москве явилась палата изуграфств исправления, подчиненная ведению Ивана Петрова Зарудного. Ему «как искусному в том художестве» поручено было смотреть, что-

бы живописцы и иконописцы святые иконы писали «благолепно и удобоподобно по древним, свидетельствованным подлинникам и образам», чтобы от неискусного и худого письма иконам святым от иностранных посмеяния и зазрения не было. Этот надзор простирался на всю организацию иконописного дела и определял как правоспособность живописцев к занятию своим делом, так и достоинство их произведений.

К сожалению, дело и начато, и проведено было исключительно бумажным порядком; личный персонал иконописцев не вполне отвечал сущности дела, а через это и самое дело не могло стать жизненным. Палата полагала свою задачу не столько в том, чтобы указывать настоящие пути для русской иконописи и поддерживать в ней строго церковное направление, сколько в том, чтобы сосредоточить управление ею в одном центре, прибрать к рукам художников и иконописцев, обложить их пошлиною и устранить частные злоупотребления и недостатки. Сам Зарудный был скорее художник, чем иконописец, и не мог, разумеется, придерживаться того церковного консервативного направления, которое имелось в виду. Контроль со стороны духовной власти имел характер внешний и даже случайный.

Неудивительно посему, что 12 апреля 1722 г. Государь в присутствии Синода и Сената снова

объявляет свою волю об иконном исправлении, и снова закипела бумажная работа. По синодальному распоряжению изготовлена была выписка из определений собора 1667 г.; выписка была дополнена глухим указателем на иконы, «поругание творящия» своим безобразием, и часто «до гадости» неискусно сделанные; указывалось там же на изображения, противные естеству, истории и самой истине; таковы изображения мученика Христофора с песьей головой (можно видеть и ныне в Суворовской церкви при Николаевской Академии Генерального Штаба на оборотной стороне деревянного запрестольного креста), мучеников Флора и Лавра с лошадьми и конюхами, распятого херувима и проч. В результате постановление Синода: иконы тщательно исправлять и писать добрым мастерством; резных, лепных и подобных им икон в церквах не употреблять, кроме распятий и других изображений на высоких местах; епархиальным архиереям заботиться об исправлении иконного письма, главный же надзор поручить Зарудному — вот сущность синодских постановлений.

Зарудный только теперь приступил к делу и, к сожалению, повел его по-канцелярски, придав всему характер административный. Начав с устройства канцелярии иконного изображения, продолжив просьбою подчинить своему смотрению

не одних только иконописцев, но финифтщиков, резчиков, лепщиков, граверов, мастеров золотых и серебряных дел, присоединив еще просьбу о даровании для канцелярии удобных палат кирилловских, а потом и казанских, Зарудный кончил тем, что в конце концов попал под арест. Московские цеховые иконописцы подали на него жалобу, обвиняя его в притеснении и незаконных поборах. Жалоба эта послужила источником продолжительных бумажных препирательств, и в пылу увлечения ими самое иконописное дело было забыто; Зарудный и его помощники нехотя исполняли порученное им дело надзора. Между тем, переписка продолжалась восемнадцать лет — дело стояло; вскоре умер и Зарудный, но должность главного надзирателя за живописью и иконописью, очень заманчивая по власти и не бездоходная, осталась.

За кандидатами на этот почетный и выгодный пост дело не стало. 8 марта 1761 года мы уже видим господина Антропова синодальным художником. По данной ему инструкции, Антропов обязуется обучать иконописи учеников, которые будут присланы ему из епархий, об успехах их рапортовать Синоду по третям года, писать вновь или исправлять старые иконы и иконостасы для заграничных и походных церквей, а равно и для церквей внутри России, все это делать без отго-

ворок и не требуя особой платы. В октябре 1767 года Антропов доносит уже Синоду, что осматривая в Москве по должности своей иконы, он нашел, что многие из них не только неискусно написаны, но даже несогласны с учением Церкви и преданием святых отцов, что встречались ему иконы вытесанные из камня, вырезанные из дерева, лепные из бумаги без всякой пропорции. Неграмотные крестьяне носят иконы по улицам в мешках, а печатные на Спасском мосту и в других местах по заборам расставляют; от продажи вымышленных икон, — писал Антропов, — чинится соблазн, а от иностранцев — бесславие.

Художник старался исправить дело на месте: некоторые иконы им вновь переписаны, иные по его распоряжению убраны и сняты с мест, но приходилось ему терпеть и неудачи, ибо некоторые священники и продавцы икон не признавали полномочий Антропова. С этим донесением представлен был в Синод и реестр усмотренным на иконах неисправностям. В нем, наряду с серьезными и возмущающими эстетическое чувство недостатками (мученики Флор и Лавр с лошадями и конюхами, познание Адамом Евы, почи Бог в день седьмый), отмечены Антроповым и такие, о коих можно иметь другое мнение, совсем не то, какое высказывал полномочный синодальный художник. Профессор Н. В. Покровский прямо

говорит, что те нумера реестра, где показаны Антроповым некоторые признаки непристойности и неблагообразия, в действительности свидетельствуют лишь о полном незнакомстве Антропова с древними иконописными преданиями и о вредном стремлении его поставить на их место свое личное художественное разумение, личный произвол. Троекратное изображение архангела на иконе «Благовещения» совсем не означает ни троекратного благовещения, ни иконографической ошибки, ни трех отдельных архангелов, как это кажется Антропову; на самом деле это — три момента одного и того же события: архангел получает от Бога повеление благовестить Пресвятой Деве — первый момент, Архангел в пути — второй момент и Архангел благовествует — третий момент. С точки зрения новейших понятий о живописи такое совмещение разных моментов может казаться нарушением единства картины; но в византийско-русской иконописи, знаменитой не столько соблюдением требований художественного единства, сколько глубиной и полнотой религиозного содержания, замкнутого в узкие рамки иконо-символическим развитием сюжета — такое соединение моментов не составляет безобразия и повторяется множество раз. Примеры тому можно указать и в древнейших мозаиках Равенны VI в., и в миниатюрах ко-

дексов бесед Иакова XI в. и др.

Но возвратимся к Антропову; полномочия его растут и растут; он описывает иконы, запрещает их продажу и чинит всем «немалыя прицепки». Дальнейшие донесения Антропова были еще более неопределенны и голословны. Из них видно одно, — что он широко пользовался запретительными полномочиями и жаждал еще больших, но дело от этого нисколько не улучшалось. Иначе не могло и быть. Здесь не было ни одного из условий, необходимых для успеха дела: цель не была выяснена; руководитель дела, не имея надлежащих понятий о русском иконописании, своими мероприятиями причинял ему только вред, сбивая его с торного традиционного пути на распутья. Одновременно с Антроповым в ведении синода состоял еще другой надзиратель: Мина Колокольников, а совсем в конце XVII в. — Логгин Шустов. И эти надзиратели вели дело в том же духе, как и Зарудный с Антроповым. И вообще, канцелярский формализм и неустойчивость воззрения на задачи иконописания — плохие спутники иконописного прогресса. Древние остовы русского иконописания были расшатаны в XVIII веке, а новые пути для него не открыты. В таком состоянии русская иконопись переходит в XIX в.

В тридцатых годах истекшего столетия воп-

рос о мерах к улучшению иконописания поставлен был русской духовной властью так широко, как никогда не ставился ни раньше, ни после. Потребованы с разных мест мнения сведущих и заинтересованных в церковной иконописи лиц, уяснены были многие недостатки ее и намечены верные пути к их устранению. Мнений и соображений, касающихся существа иконописного дела, доставлено было в синод очень много и исходили они, большей частью, от епархиальных преосвященных. Не упоминая о каждом подробно, мы приведем кратко самую сущность этих мнений.

По согласным отзывам епископов, старая беспорядочность в иконописном деле оставалась во всей силе: были точные копирования с латинских образцов, была масса запрещенных церковью изображений, заметно было господство старообрядческих тенденций, видна была и техническая небрежность.

Что касается мер к устранению недостатков и злоупотреблений в иконописи, то на первых порах заповедались прежние, испытанные по своей бесполезности, это: запретить, отобрать, предписать, произвести строжайший досмотр и донести кому следует; все эти меры, равно как наблюдение за иконописанием и продажею икон, исходят теперь от духовенства: консисторий, бла-

точинных, приходских священников; светские власти к содействию привлекаются теперь по требованию духовных лиц.

Было бы, впрочем, несправедливо утверждать, что этим и кончались заботы об улучшении иконописи. Немногие из сведущих лиц близко и верно подходят к практическому решению вопроса. По мнению некоторых епископов, в том числе и митрополита Филарета, частная продажа икон в лавках вместе с другими товарами должна быть запрещена. А епископ тульский Дамаскин предложил организовать при городских церквах особые комитеты для продажи икон. Комитет, по его мнению, приобретает иконы у иконописцев по добровольному соглашению в стоимости, поручает продажу их ктиторам при главных храмах в городе; ктиторы ведут реестры проданным иконам и дают отчеты епископу или консистории; населению же объявляется по епархии через духовенство, чтобы иконы покупались только в комитетских лавках. Так практически решался вопрос о продаже икон.

Гораздо важнее и серьезнее был вопрос о руководствах для иконописцев. Путь для его решения помечен был знатоками иконописи митрополитом Евгением Болховитиновым и епископом Минским Анатолием. Эти лица рекомендовали издать в руководство иконописцам печатные эс-

тампы в красках с лучших образцов с необходимыми пояснениями касательно колорита размеров иконы и пр. Эта прекрасная мысль (отчасти и доныне ждущая своего осуществления) намечала верный путь к практическому разрешению вопроса. К сожалению, она прошла незамеченной и совершенно затерялась среди канцелярской рутины и теоретических мудрствований.

Наряду с этой полезной мерой, некоторые епископы предлагали учредить классы церковной живописи при духовно-учебных заведениях и архиерейских домах, а Владимирский архиепископ Парфений признавал нужным существование иконописной школы во Владимире; для заведывания ею можно было бы воспитать одного из лучших местных (иконописные села — Холуй, Мстеры и Палеха) иконописцев в академии художеств; общее же наблюдение за школой должно предоставить, по мнению преосвященного Парфения, одному духовному лицу, которое осматривало бы все иконы и неискусно написанные не допускало в продажу.

Но все дело иконописного исправления, столь широко задуманное, неожиданно остановилось и сдано было в архив. Предположение же архиепископа Владимирского осуществлено лишь в XX веке. Из всего большого дела 30-х годов минувшего столетия дороже всего для нас то обсто-

ительство, что громадное большинство епископов рекомендовало для надзора за иконописанием учредить цензурные комитеты; комитеты эти имели обязанность следить за направлением иконописания в духе православной церкви и устранить всякие приражения к нему римско-католических, унитских и раскольнических тенденций.

Конечно, вывод настоящей главы тот, что история иконописи и надзора за ней говорят ясно о необходимости надзора духовной власти, но непременно надзора, правильно организованного.

II

Представленный в первой половине нашего труда краткий очерк мер к улучшению иконописи и контроля за иконописцами на протяжении четырех столетий дает возможность видеть всем, что ненормальности в иконописи не были и не могли быть устранены. Состояние иконописного дела со второй половины XIX в. и до наших дней тоже говорит о недостатках и недочетах своих. Вот указания на эти недочеты.

«Представлен мне, — пишет от 25 августа 1856 г. митрополит Филарет (Дроздов), — пропущенный цензурным комитетом литографиро-

ванный лист жития преп. Сергия. Не имея времени рассматривать его в подробности, я заметил, однако, неправильности, противные церковному чину, искажающие историю. Над надписью «рукоположение преп. Сергия в иеромонахи» картина представляет преп. Сергия и архиерея, стоявших одного по правую, а другого по левую сторону. В чине рукоположения такого положения рукополагающего и рукополагаемого нет. Рукополагающий стоит пред престолом, а рукополагаемый по правую сторону престола в коленопреклоненном положении. Над надписью «Воскрешение отрока» представлен на картине отец отрока с гробом. История показывает, что отец нес сына больного к преподобному, что сын умер на пути, но отец по вере в преподобного не возвратился, а пришел прямо с мертвым к преподобному. Откуда же гроб? Разве отец знал, что сын умрет на пути и запасся гробом?»[1] Правда, это замечание митрополита Филарета относится к литографированному листу жития преподобного и ничего не говорит о недостатках иконописи; но беда в том, что отсюда сюжет этот легко мог перейти и в церковную живопись, особенно для стенной росписи храма, посвященного преп. Сергию.

[1] Собрание мнений и отзывов т. III, 374-5.

Тот же московский святитель пишет от 2 февраля 1859 г. обер-прокурору Св. Синода А. П. Толстому свое мнение о предложенных в руководство иконописцам, так называемых, иконописных святцах. Иисус Навин (под 1 сентября) изображен в славянском шлеме. Св. пророк Захария (под 5 сентября) изображен в первосвященнической одежде; но поверх его мантия и на голове рогатая митра. В описании первосвященнической одежды в книгах Моисеевых нет ни красной мантии, ни рогатой митры, а на голове кидар с повязкой и золотой дщицей. И на древних святцах в лавре святой Захария не имеет рогатой митры; она нерассудительно заимствована от западных епископов.

Пресвятая Дева (икона Рождества Богородицы), только что рожденная, изображена уже сидящей на руке няни, или родственницы. Подле кресел балдахины с драпировкой или завесами и тут же городская стена: все это не в природе.

В изображении Воздвижения Честнаго Креста святитель держит малый крест на голове. Это несогласно с историей. Воздвигнут был для зрения народа всецело обретенный Крест, на котором распят был Господь наш.

Преставление преп. Сергия (25 сентября). Преподобный изображен лежащим во гробе, который стоит на земле, близ Троицкого собора,

представленного в том виде, в каком он существует ныне. Преп. же Сергий скончался и положен во гроб, без сомнения, в келии. Непонятно, для чего бы он во гробе положен был на земле, где и могилы не видно. Нынешний же Троицкий собор построен по прошествии тридцати лет по кончине преподобного». Можно было бы привести мнений митрополита Филарета по данному вопросу много; но ограничимся этими, пойдем к иному свидетелю.

Вот что говорит один священник о замеченных им иконописных настроениях; относятся его замечания к концу 60-х годов прошлого столетия. В старинных сельских церквах нередко встречаются изображения нерукотворенного образа необыкновенной величины, с ликом колоссальных размеров. К числу подобных икон можно отнести образ, находящийся в нижегородском кафедральном соборе, принесенный из Суздаля и прославленный чудотворениями. Вот свидетельство. Нам нет нужды входить по поводу его в рассуждение о вкусе наших предков, а следует лишь заметить, что, вероятно, такого размера иконы назначались для большого расстояния, ставились на горнем месте, или в глубине купола. Правильно же поставленная иконописная цензура, справедливо потребует, чтобы такие иконы или вовсе не писались, или же ставились в перспективе

отдаленных мест, потому что вблизи они не всегда производят то впечатление, на какое рассчитывает художник.

По замечанию Буслаева,[1] Христос-Богомладенец наших иконописцев обыкновенно больше походит на маленького взрослого человека, с резкими чертами вполне сложившегося характера, как бы для выражения той богословской мысли, что предвечный Младенец, не разделяя со смертными слабостей детского возраста, и в младенческом Своем образе являет строгий характер Искупителя и небесного Судии.

Разница в одеждах святых для наших немудрых иконописцев служит часто единственным средством отличить лики святых жен. В самом деле, приглядитесь к изображениям святых жен, вы не найдете среди них разницы в возрасте, нет среди них ни старых, ни молодых. Богоматерь у жен мироносиц и у гроба Спасителя часто решительно одинакова. Несообразность явная — тридцать три года не безделица.

Вольностям художников вообще открыт большой простор. Митрополит Филарет с прискорбием признает, что много погрешают неученые иконописцы в писании икон, но еще больше их грешат ученые живописцы, изображая лица ду-

[1] Сборник общества древне-русского искусства. 1866. С. 20

ховных и святых людей с натуры весьма плотской. В Казанском соборе в С.-Петербурге есть портрет мещанина под именем ап. Павла, и это еще не самый худой пример. Сам же митрополит Филарет поручает наместнику Троицкой лавры исправить в соборном храме изображения: а) Страшного суда, где в аде написаны люди в мундирах с эполетами и журналист с торчащей из кармана тетрадкой; б) Святителя Николая, ударяющего Ария в ланиту и в) самого Ария со злым духом на шее.

Переходим к нашим дням.

Есть икона — так называемая «Не рыдай Мене, Мати». Ее размер большой, вершков 12х20. Поясное изображение Богоматери почти в натуральную величину, в пурпурном одеянии со звездочками и каймой, с богатыми поручами; руки Ее сложены вместе; взор Ее покоится на лежащем во гробе Спасителе. Спаситель в одну восьмую натуральной величины лежит во гробе без плащаницы, но с опоясанием по чреслам;* гроб не то каменный, не то деревянный, по форме совершенно таков, как наши. Несообразностей много; а между тем, внизу подпись: «от московского духовно-цензурного комитета печатать дозволяется. Москва, 29 января 1892 года.

* Поясница, бедро (*ред*).

Цензор протоиерей Симеон Вишняков».

В церкви святого Павла исповедника при С.-Петербургском Александро-Невском духовном училище над жертвенником имеется образ Тайной Вечери. Здесь мы видим в сосуде виноград, на столе несколько хлебов, корзину с какими-то плодами, всего более похожими на наши груши, здесь же Иуда высыпает на стол свои сребреники. Можно бы было привести множество других примеров, где иконописцы показывают простое незнакомство с евангельскими событиями, но достаточно приведенных. Последнее, относясь, главным образом, к идущим в народ иконам, приводит к мысли о необходимости самой строгой цензуры для народной иконописи, для икон, изготовляемых по множеству.

Тот же цензор имеет все данные для своего применения и к трудам художников-иконописцев. Почивший в Боге Государь Александр III, утверждая проект новой стенной росписи великой лаврской церкви в Киеве, написал следующее: «Согласен. Надеюсь, что не будут слишком фантазировать».

Эти державные слова следует понимать, конечно, в ином смысле, как в том, что в иконописи и церковной стенописи следует строго держаться церковного предания и не уклоняться слишком в сторону новомодных требований свет-

ской живописи — требований индивидуальности, типичности и экспрессии, требований, часто резко тенденциозных и способных смутить религиозное чувство богомольца.

И нам кажется, не совсем прав проф. Н. И. Петров, когда находит, что в стенной росписи Киево-Владимирского собора сделаны значительные уступки современным течениям светского живописного искусства потому, что они именно в этом соборе имеют полное право на существование. Вот основания сему, по мнению проф. Петрова. С одной стороны Киево-Владимирский собор есть храм новый, не имеющий за собой вековых священно-исторических преданий и, следовательно, в нем уместнее, чем в великой лаврской церкви, делать опыты применения мотивов современной светской живописи к священным церковным изображениям. С другой стороны, новая стенопись этого собора все-таки способна питать религиозное чувство известного класса людей, именно, людей с развитым эстетическим чувством, людей интеллигентных. В настоящее время уже довольно ясно определился удельный церковно-общественный характер Владимирского собора с его внутренним и внешним убранством, как храма аристократического, куда ходят не столько, или, по крайней мере, не только для молитвы, но и для эстети-

ческого созерцания и удовлетворения художественного созерцания. Вот сущность мнения проф. Петрова.

Нам кажется, что для удовлетворения художественного вкуса есть много иных средств и мест, каковы: музеи, картинные галереи. Православные же храмы никогда не могут и не должны ставить своей задачей удовлетворять исключительно потребностям эстетики, будучи прежде всего и непременно домом молитвы. Православная церковь, далее, иконопись всегда назначала и ныне назначает не для удовлетворения художественного вкуса, а для благоговейного почитания ликов святых и для назидания верующих.

Затем, непонятен нам удельно-аристократический характер собора св. Владимира. Нам известно, что собор этот сооружен в память величайшего для русского народного сознания события — крещения Руси, и что храм этот охотно и непременно посещается нашими паломниками из простонародья. И, наконец, кто дал право проф. Петрову отрицать художественный вкус и эстетическое чувство у русского народа? Наше глубокое убеждение, что простой народ может и видеть, и судить о произведениях художников и иконописцев иногда правильнее интеллигентов. Ведь эстетическое чувство, вкус не приобретается воспитанием, а только образуется или иска-

жается им; это — дар природы, нечто врожденное всем; а природа, как известно, никогда не давала никаких привилегий аристократам перед плебеями. Простое чувство простолюдина может иной раз лучше и точнее определить достоинство художественного произведения, особенно со стороны соответствия его иконописным традициям, чем забитое всяческими теориями разумение знатоков и тонких ценителей искусства.

Забвение простой истины, что картина — предмет эстетического наслаждения, а икона — предмет благоговейного почитания, часто приводит к печальным недоразумениям. Вот пример художественной картины на тему священноисторическую. На наших глазах один из представителей школы известного Репина, желавший взяться за реставрацию стенописей новгородского Софийского собора, изобразил на своем эскизе св. архидиакона Стефана в виде приземистого толстого сельского отца диакона, с красным мясистым носом, чересчур развязно размахивающего кадилом.

Вероятно, многие из киевлян, — пишет тот же свидетель, проф. Петров, — помнят еще, как на одной из передвижных художественных выставок, бывших в Киеве, выставлена была картина известного, знаменитого в своем роде художника Ге, изображающая Спасителя в образе ни-

него, которому какая-то женщина только что подала чашу студеной воды. Тип лика Спасителя тут реальный, схваченный, так сказать, прямо с натуры; а между тем он даже на выставочную публику произвел крайне тяжелое впечатление, так как лицо нищего, в контуре напоминающее лик Спасителя, запечатлено было какой-то забитостью и тупостью какого-нибудь реального нищего крестьянина.

Далее. Известный Репин не особенно давно выставил свою новую картину, на которой изображается искушение Христа от диавола в пустыне; внизу картины сделана надпись славянскими буквами: «иди за мной, сатано». Рассматривая это произведение, пресса обнаружила некоторое колебание в определении главной его идеи, и обратилась за разъяснением к надписи. К удивлению вышло так, что последняя для многих литераторов оказалась еще более загадочной. «Если мы взглянем на полотно, то пред нами является жалкая фигура Христа, скорее похожего на оборванного нищего христарадника, — передает свое впечатление от картины проф. Н. Н. Глубоковский, — и колоссальная фигура архибезобразнейшего сатаны. Такому Христу не только невозможно приглашать другого к следованию за собой, но едва ли легче и Самому сдвинуться с места. Это совсем не прекрасно, кроме разве того, един-

ственно, что подобный реализм убивает сам себя...»

Указанные ненормальности в художественной церковной живописи вызывают к жизни надзор и контроль церкви и ее представителей. При рассматривании художественных работ надзор этот, по нашему мнению, выражаться будет исключительно в оценке их с церковно-археологической точки зрения, то есть, со стороны верности композиций и вообще художественных сюжетов древним иконописным преданиям — живописным и письменным. Это совершенно то же самое, чего в свое время домогался митр. Филарет в письме к графу Протасову. «Полезно было бы, — писал митрополит, — ограничить произвол и побудить живописцев, чтобы они, желая изобразить святого, смотрели, сколько можно, на его истинный образ, преданный древней иконой, или словесным описанием в книге священной, отеческой, исторической или археологической».

И нельзя сказать, чтобы разумные и справедливые требования деятелей церкви совсем игнорировались служителями искусства. В декабре 1858 года митр. Филарет писал московскому военному генерал-губернатору графу Закревскому, что эскиз для запрестольного образа в храме Христа Спасителя «Тайная вечеря», составленный проф. Нефом, в церковном отношении одобрен

быть не может. В сем эскизе представлен Христос Спаситель, сидящим за трапезой, с десницей, положенной на трапезу, и с шуйцей,* поднятой над чашей, с расположением перстов, взятым в то мгновение, когда они слагаются для благословения. Но благословение левою рукою неуместно. За трапезой сидят только четыре апостола, а прочие стоят. Это противно евангельскому повествованию. Трапеза на картине так мала, что при ней остается пустого места не более, как для двоих. Следственно, из восьми стоящих апостолов, шесть никогда не сидели за трапезой и не могли сидеть. Это опять противно евангельскому повествованию. По сию сторону трапезы, направо от Господа, сидит, конечно, Иуда с крепко сжатыми кулаками. Нельзя представить мысли, которою Иуда побужден был, сидя за священной трапезой, принять такое положение. В результате, на место «Тайной вечери» запрестольным образом в храме Христа-Спасителя явилось изображение Рождества Христова, согласно церковному песнопению «Дева-днесь».

То же имело место при росписи стен великой владимирской церкви в Киеве проф. Верещагиным. Представители церковно-археологического общества, проф. П. И. Петров, В. В. Завитневич и др.,

* Левая рука (*ред*).

рассматривали часть работ проф. Верещагина еще до заключения условий последним с духовным собором лавры. Они указали при этом на некоторые отступления от установившихся типов и норм церковной живописи, и Верещагин охотно согласился устранить эти отступления.

До сих пор у нас велась речь о необходимости контроля духовной власти над широкой областью церковной иконописи, при этом исходным пунктом для нас служили данные исторические и факты наличной действительности. Покончив с этим, нам хочется привести теперь некоторые чисто теоретические соображения в пользу цензуры за иконописью. Прежде всего к этой мысли естественно ведет высокое понятие и воспитательное назначение иконописи в православной церкви; к ней же приводит необходимость оградить себя от укоров старообрядцев, от насмешек иноверцев и от влияния их на нашу иконопись. В конце концов, заметим, что правильно поставленное дело контроля за иконописью нисколько не стесняет так называемой художественной свободы.

Поскольку труд изучать и изображать созданного по образу Божию человека несравненно выше смиренного копировщика остальной природы, в той же мере, если не больше, живопись религиозная, церковная выше и благороднее дру-

них отраслей живописи: пейзажной, исторической, портретной и др. По преимуществу художник тот, кто стяжал себе завидный удел изображать лики людей, просиявших неземной мудростью, благочестием и добродетельной жизнью. Высшая задача искусства изображать святых, то есть, людей, в коих вся низменная, грязная, животная сторона человека подавлена, а те качества духа, коими человек наиболее уподобляется Богу, сияют во всей красоте своей. И эту-то задачу берет на себя церковная живопись.

Иконописцы никогда не должны забывать исконную черту русского народного воззрения на икону; будучи предметом религиозного почитания, она служит одним из лучших учительных пособий для народа; иконы для неграмотных людей, по мнению св. Иоанна Дамаскина, то же, что книги для грамотных; для слуха слово, а для зрения икона.

Мы имели возможность видеть, что потребность в согласии иконописи с высотой ее задачи, с данными истории и археологии прямо ведут к необходимости церковного надзора за иконописью. Полумер в деле столь высокой важности, как церковная иконопись, должно всячески избегать.

Большое и сложное дело упорядочения иконописи, по нашему мнению, не может быть осу-

ществлено, далее, без близкого активного участия в нем православного духовенства. Бояться, что среди духовенства не найдется достаточного числа компетентных лиц, не следует. Само духовенство имеет достаточную теоретическую подготовку к тому, чтобы уметь сознательно разобраться в этом трудном и сложном деле. В преимущественной мере можно это сказать об умершем в сентябре валаамском иконописце, управлявшем художественной мастерской в валаамском монастыре около четверти века, отце Алипии. В новом Валаамском соборе и в скитах есть много работ покойного, производящих глубокое впечатление. Влияние иконописца признается громадным, так как Валаам — учитель иконописи на весь русский север. О. Алипий ученик Академии художеств. На одной из академических выставок работы его, уже в ту пору монаха, были удостоены первой награды за композицию. Его место занял ученик Академии художеств, тоже инок. Еще недавно саратовская консистория, сообщая к сведению причтов, старост и попечительств об открытии в Саратове мастерской живописи одним лицом, окончившим курс Академии художеств с отличием, вместе с тем заявляет, что епархиальному начальству желательно, чтобы в церкви приобретались иконы искусного письма. Если же мы примем во внимание, что

при многих русских монастырях мужских и женских (Дивеево, Борисовка Курской губ., Воскресенский Новодевичий) есть иконописные иконы и мастерские, то боязнь за духовенство и монастыри много теряет в своей силе.

При организации контроля за иконописным делом приходится еще считаться с старообрядчеством, с одной стороны, и с новым расколом южного происхождения, штундизмом. Еще во время Симона Ушакова, вопреки его разумно эстетическому направлению, в иконописи выработалось особое направление, так называемая клинцовская живопись. Кроме выше отмеченных особенностей ее, характерным для этой живописи признаком является копирование с готовых старых образцов. Образцы эти нередко сомнительной древности и невысокого достоинства; вся задача клинцовской школы сводится к тому, чтобы передать в копии не только достоинства, но и недостатки оригинала, ибо древняя икона есть святыня и изменять ее формы, даже мелочи нельзя и в копии. Разумеется, взгляд этой школы узкий, рутинный и далеко небезопасный, поскольку в него вносятся старообрядческие тенденции и произвольные мудрования ума, неприличного научной дисциплине. Понятно отсюда, что живопись эта нуждается в сдерживающем контроле. А между тем, икон этой школы изго-

товляется очень много, расходятся они и среди православного населения. Вот новое побуждение, почему изготовление и распространение их должно быть подчинено контролю духовной власти, который здесь естественно должен быть усилен в видах охранения чистоты православного иконописного предания и защиты его от чуждых лжетолкований. Не менее необходим этот контроль в виду тех упреков, что посылают старообрядцы по адресу нашей иконописи, уличая наших иконописцев в пристрастии к западу и усматривая в нем отпадение от веры, никонианство.

В то время как старообрядцы склонны находить в православной иконописи новшества, штундисты-иконоборцы не оставляют без внимания каждую мелкую историческую неточность, или незначительный технический недостаток на иконах. Приходится слышать как на ярмарках юга и центра России они смеются над православными, указывая, что последние кланяются разным Христам и различным Богородицам (до такой степени несходно изображают небрежные иконописцы пречистый Лик Спаса и Богоматери!). Невольно при этом приходит на мысль, что в свое время Висковатого смущало различие переводов иконы; он желал бы «писать иконы одним образцом чтобы было несоблазненно, а то в паперти одна икона, а в церкви другая, тоже

писаное, а не тем видом».

Ничего, кроме пользы для дела, не вышло из того, что доселе Библия и церковно-богослужебные книги изъяты из области частной книгопродавческой предприимчивости и издаются исключительно Св. Синодом в собственных типографиях. Но тут все сводится лишь к точности типографского повторения, а для сего нужна просто безупречная корректура. Совсем не то в искусстве, где даже копирование непременно бывает свободным и индивидуальным, а творчество всецело зависит от автора. Тут шаблон немыслим и невозможен, почему обязательно позаботиться, чтобы свободные произведения творческого духа человеческого в области иконописи соответствовали своим высоким целям учения, наставления и вдохновения церковно-религиозного, исходящего от церкви и регулируемого ею во всех проявлениях.

Для полноты очерка нам остается уяснить частный вопрос: не стеснит ли церковный контроль свободу художественного творчества? Отвечаем: нисколько. Предлагать цензуру и необходимость иконописцам и живописцам следовать и справляться с подлинниками и лицевыми святцами никогда не значит сковать свободное творчество художников, заставляя их изображать по писанному. Наоборот, художнику развитому, с прирож-

денным вкусом и даром творчества эти руководства послужат только пособием, необходимой справочной книгой, и нисколько не будут связывать его творческого воображения. Смиренным же уездным иконописцам, которые работают в провинциальной глуши, было бы лучше не распускать паруса воображения, строго держаться берегов, копируя с хороших образцов, даваемых святцами и иконописными подлинниками. По мнению проф. Покровского, древняя византийская иконопись до эпохи упадка и древнерусская иконопись удовлетворительно выражают воззрения православной церкви. Отсюда и наша современная иконопись должна в этом источнике древности искать для себя руководственных указаний, и личный художественный произвол должен быть подчинен авторитету предания, как выражению высшего церковного разума. Требование это не исключает сполна участия личного чувства художника в деле; элементы субъективный и объективный допускают взаимное гармоническое сочетание как в церковной поэзии, так и в художественной живописи. Мы далеки от мысли заставить современных художников и живописцев копировать прямо с древних образцов. В памятниках древности встречается множество таких, которые, при всей их важности для истории искусств, не могут служить образцами для подра-

жания. Правильно поняв и оценив данные древней живописи, современный художник всегда сумеет дать изображаемому лицу особое выражение, разнообразить монотонные фигуры события, оживить их исторической мыслью. Митрополит же московский Филарет эту мысль изображает на примере. «Объяснимся, — говорит он, — о позволенной и непозволенной церковному живописцу свободе примером. Крещение Господне обыкновенно изображается в православной церкви так: Христос Спаситель стоит в водах Иордана; Креститель, стоя на краю берега, простирает руку на главу Спасителя, Если бы кто вздумал изобразить Крестителя, возливающего воду на Спасителя из сосуда, — сего не должно было допустить, потому что это несогласно с Евангелием, и есть латинское изобретение, ищущее оправдание обычаю обливательного крещения. Но если бы кто вздумал изобразить Спасителя, по погружении выходящего из воды, над ним, в отверстых небесах, Святаго Духа в виде голубя, а Иоанна благоговейно взирающего на небесное явление, не было бы причины осудить такое, без руководства подлинника, свободно составленное изображение, как согласное с Евангелием: только бы в изображении лиц не было противного преданию, или несообразного с идеей священного изображения». Под этими строками, без сомне-

ния, охотно подпишется самый свободный художник.

Ведь, по существу своему, иконописный подлинник представляет из себя полную энциклопедию иконописного дела. Он указывает формы изображений сложных и единоличных; он же содержит в себе массу сведений по иконописной технике; так смотрели на дело древние иконописцы, и этот взгляд должен быть признан единственно правильным.

Известно, что древние подлинники — Строгановский и Антониева Сийского монастыря (оба XVII века) составлялись самими иконописцами; в этих подлинниках, особенно Сийском, трудолюбивые иконописцы сообщали все сведения, заимствованные из предания и практики отцов и дедов иконописного дела. Чернец Никодим (впоследствии архимандрит), составитель Сийского подлинника, с любовью собирал воедино разрозненные листы изображений, написанных на одни и те же темы иконописцами разных мест и времен. Вот почему в Сийском подлиннике мы находим снимки с икон, приписываемых евангелисту Луке, митрополиту Петру, царю Мануилу, Симону Ушакову и другим.

Первоначально подлинники предназначались для тесного, небольшого кружка лиц, для одной какой-либо иконописной школы, или мастерской;

с течением же времени они получали все большее и большее распространение, проникали во все иконописные мастерские, делались необходимыми, настольными книгами и естественным руководством. Они давали иконописцу твердое основание и авторитетное указание по разным занимающим его вопросам. Нужно ли было ему знать, какие иконописные типы и композиции должны быть приняты в практике — он находил прямой и ясный ответ в подлиннике. Затруднялся ли он, как варьировать одни и те же композиции — подлинник приходил к нему на помощь. Хотел ли он знать, насколько близко отстоят его композиции от древних художественных прототипов — он находил это в подлиннике. Судить о самом достоинстве своих работ ему было возможно, сравнивая их с данными подлинника.

Понятно само собой, что всякий иконописец не будет искать в лицевом подлиннике детальной отделки и полной законченности; в подлиннике он не найдет раскраски и растушевки фигур, в нем и самые цвета лишь изредка намечаются. Естественно, что образцы подлинника могут быть **вполне** пригодными только для опытных иконописцев, хорошо знакомых со всеми приемами иконописного дела. И не будет ничего удивительного, если два иконописца с неодинаковыми вкусами и разным техническим умени-

ем, пользуясь одним и тем же образцом подлинника, напишут две неодинаковые по своим достоинствам иконы, но всегда один напишет лучше, а другой — хуже.

Однако, повторяем, ни один подлинник не должен иметь притязаний на деспотическую роль в искусстве церковной живописи; многое должно быть предоставлено художественному вкусу и умению иконописца, а подлинник должен только давать ему советы и служить руководством. Из древних подлинников можно смело рекомендовать Сийский: лучшим его достоинством следует признать иконографическое разнообразие и полноту, к тому ж, и время происхождения его совпадает с эпохой полного расцвета русского иконописного искусства.

Священник В. Владимирский

О СОСТОЯНИИ ИКОНОПИСАНИЯ

В нашей духовной литературе очень мало встречается сочинений по части изящных искусств. Видишь много прекрасных сочинений по части богословия, литургики, истории Церкви, археологии; а по части искусств: архитектуры, живописи, музыки церковной — чувствуется значительный пробел. А между тем, Искусства принесли на алтарь религии значительную лепту, за которую не мешало бы духовной литературе помянуть иных деятелей искусства добрым словом.

Сельский пастырь, положим, изрядный богослов, оказывается невеждой в обществе, где идет речь о «Страшном Суде» Микель-Анжело. Светский человек иногда критикует ошибки против

истории и географии на иконе, а священник не в состоянии ни опровергнуть его, ни подкрепить свое мнение, потому что не знаком ни с первыми началами искусства, ни с его историей и археологией. Живописец, расписывающий церковь, обращается к священнику за сюжетами для картин, за советом по части истории, археологии, литургики, например, о священных одеждах известного века, а иной священник не может дать ему необходимых указаний и по этой части, хотя учился в семинарии истории, археологии и пр.

Между тем, никто не станет отрицать, что благолепие храмов Господних очень много содействует благочестивому настроению и служителей, и слушателей. Очень может быть, что иной с благоговением помолится в тесной подземной церкви киевских пещер или римских катакомб, но для большинства верующих святая Церковь должна являться в подобающем ей благолепии, как дом Божий, подобие небес. Известно, какое впечатление произведено на послов Владимировых, пришедших в Царьград для испытания веры, великолепием Софийского храма и красотой виденных ими здесь обрядов богослужения: они думали, что стоят на небе, а не на земле. Подобным благотворным образом доселе действует на душу каждого, особенно на душу простолюдина, не знакомого с художественными выставками и му-

тями, благолепие храма Божия. В глухом селе, среди низких, темных, грязных лачуг, это высокое, светлое, чистое здание с колоннами, куполом, сводами, это золото, резьба, арабески, яркие колера в искусном сочетании, живопись, свет, благоухание, изящная утварь, великолепные облачения — все это отторгает простолюдина хоть на минуту от той невзрачной среды, в коей он прозябает, и возносит душу в иной, неземной мир.

Оттого-то иные простолюдины так любят благолепие дома Господня. Простая душа чувствует инстинктивно по красоте, по изяществу, что это **дом Божий и сия врата небесная**. Отчего? «Да так, — говорит, — здесь больно хорошо».

Если это правда, то надобно пожалеть, что мало у нас средств к развитию и образованию вкуса. Случается видеть церкви, в которых заметно, что за деньгами, за усердием, дело не стояло, но увы! — много золота, мало вкуса! Пишущему эти строки особенно ярко бросалось в глаза незавидное состояние нашей иконописи. Часто иконостас залит золотом, а иконы самой фабричной работы; часто жертвуют тысячи, чтобы слить новый большой колокол, а стены поручают расписать первому встречному маляру. Да и то сказать: было бы где найти хорошего! Земля наша велика и обильна, а хороших иконописцев

мало.

В самом деле, иконописание у нас, говоря вообще, в незавидном положении. Хорошие иконописцы у нас так редки, что на сотню несноснейших маляров приходится не больше десятка порядочных иконописцев и разве один хороший. Кто не верит, того просим взглянуть со вниманием на иконы наших сельских церквей, не говоря уже о тех иконах, которые украшают передний угол в домах наших поселян и мещан. Редко-редко промелькнет где хорошенький иконостас, однадве иконы замечательной работы — и только! Все прочее ниже посредственности: ремесленная фактура, малярство, лубочная композиция, рутина. О художественности замысла и исполнения, о мысли, о композиции, ансамбле, колорите уже и говорить нечего; но неправильность, скажем даже больше, чудовищная уродливость рисунка, очевиднейшие промахи в перспективе, дикое незнание азбуки искусства, решительный недостаток выражения, часто совершенное отсутствие всякой мысли, вопиющие анахронизмы в аксессуарах — вот что будет поражать вас постоянно и почти повсеместно, всегда и везде. Коротко сказать: в большей части иконописных произведений нет ничего: ни знания живописи, ни знания истории, ни изящества, ни назидания. Говорят, Корреджио, рассматривая одну знаменитую

картину, вдруг почувствовал в себе призвание к живописи и с жаром воскликнул: «И я живописец»! Рассматривая наши иконы, всякий может сказать, повеся голову: если это живопись, так и я живописец.

Знания событий, местности, страны, времени, когда случилось изображаемое событие, тогдашних одежд, оружия, зданий, и пр. т. п., то есть истории, географии, хронологии, этнографии с наших иконописцев не спрашивайте. Они ошибаются чуть не на каждом шагу. Возьмем, например, икону «Успения Божией Матери». Похоронное шествие изображается среди улицы, обстроенной многоэтажными домами с красными и зелеными крутыми крышами из железа: первая ошибка. Св. Ап. Иаков провожает гроб Богоматери, держит в руках книгу: лучше бы написать свиток — это было бы вероятнее. Св. Ап. Петр идет с кадилом нынешней формы: едва ли верно, сомнительно; гораздо лучше написать курильницу. Случается видеть, что перед гробом, среди улицы изображается золотой подсвечник с восковой свечкой. Если гроб несут, то зачем подсвечник стоит? Золотого подсвечника, вероятно, не было у бедных апостолов. Восковых свеч тогда не употребляли, да и нынче кажется мало их на востоке.

Возьмите техническую сторону, — и тут не

легче. Искусство многих иконописцев, в захолустьях, стоит чуть ли не наравне с китайским или египетским. Рисунки подземных египетских храмов и усыпальниц (гипогеев), по описаниям путешественников, писаны по этим самым правилам, которых держатся наши доморощенные рафаэли. У китайцев и египтян нет светотени, фигуры просто обводятся чертами и раскрашиваются яркими сплошными колерами: у нас это сплошь да рядом. У египтян главная фигура большая, а прочие маленькие: у нас это встречается нередко. У китайцев и египтян нет правильности в рисунке, — и мы ею не можем похвалиться; египетские фигуры вечно связаны, угловаты, — у нас, по несчастию, то же. Ни у китайцев, ни у египтян нет перспективы: все фигуры стоят в одной плоскости, на одном плане, у большей части наших иконописцев то же самое.

И все это у многих называется греческим письмом. Все же прочее называется итальянским письмом и всегда с каким-то оттенком пренебрежения, неодобрения, будь это образцовое произведение в самом строгом церковном стиле, будь плохая работа безграмотного уездного маляра.

Темный цвет лиц на древних иконах произошел большей частью от времени: с какой же стати художник станет подражать ему? Прямолинейные складки одежд, сухие ноги и руки (даже у

младенцев Иисуса, Кирика), глаза и лица без всякого выражения, произошли, конечно, от неумения рисовать, — зачем же подражать этой мертвенности, статуйности, деревянности старых образцов?

Но, с другой стороны, нельзя одобрить также излишней во многих случаях свободы живописцев в изображении священных предметов. Живопись, часто совершенная отвлеченно, как искусство для искусства, **в применении к церкви**, к ее условиям и приличиям, оказывается частенько неудовлетворяющей этим условиям и приличиям. Например, никто не станет спорить, что одежду живописцы вообще пишут гораздо лучше, чем иконописцы: нет этих складок, прямых как палка, ломающихся, как углы бастиона; нет золотых бликов и отделок на подолах одежд у бедных апостолов и ветхозаветных праведников; зато драпировка так иногда эффектно наброшена, что вся фигура как будто спрашивает: «что, каково? Не правда ли, бросается в глаза?» И что еще горче, так это то, что самые плохие писаки особенно и щеголяют подобными выходками. «Чтобы, дескать, всяк видел, что я не суздалец, а артист, художник!» И вот наш художник румянит всех святых, где к делу, где не к делу, пишет Магдалину в современном платье, Богородицу с открытыми волосами, мучениц в одеждах нимф,

полуобнаженные, улыбающиеся фигуры, изящные, но театральные положения тела и пр. и пр., за что по справедливости большинство не любит живописные иконы. Рисунок у живописца вообще вернее природе: нет промахов против азбуки, фигур несоразмерных, сгорбленных, стоящих на цыпочках, с угловатыми локтями и коленами; зато нередко видно желание придумать, создать нечто новое, оригинальное. Видел я, например, работы одного из наших художников местную икону Богородицы во весь рост с Предвечным Младенцем на руках. Мысль (об исполнении не говорю — оно дивно) новая, пожалуй, хорошая, оригинальная, но, к сожалению, нецерковная, неевангельская. Молодая женщина с радостью, с горделивым наслаждением матери, показывает вам своего первенца и как-будто говорит: «посмотрите, какой у меня милый малютка!» Надпиши над этой фигурой всякое другое имя — картина будет чудная, но Богородице такая мысль, такое чувство, такое выражение не пристало (Лк. 1, 38; 2,51). В другой церкви видел изображение какого-то святителя превосходной работы. Представьте себе: ветхий, седой, почтенный старец, стоя у аналоя, читает книгу. Так превосходно уловлено это движение, кода пожилой человек, читающий без очков, относит книгу дальше от глаз и немного отодвигает голову на-

ид, чтобы лучше рассмотреть мелкую печать, что и подивился и новости этой мысли, и ее удачному исполнению, но... неловко молиться перед этим изображением: жалко беспокоить и отвлечь старца от книги, которую он рассматривает с таким прилежанием.

Можно бы указать несколько подобных примеров, но и этих довольно для пояснения мысли. Коротко сказать: если бы живопись, сохраняя свое совершенство техники, в то же время подчинила свободу изобретения условиям церковности, то и они были бы вполне совершенна.

Священник В. Владимирский

МИР ДУХОВНЫЙ

Живопись, как и искусство пластическое, есть искусство линий и форм, контуров и цветов; поэтому все бестелесное, бесформенное, все предметы мира невидимого по природе своей, лежат, строго говоря, вне ее средств, за границей ее области. Слово, музыка могут изобразить нам невидимое, неосязаемое; живопись, скульптура — только то, что доступно зрению. На этом основании церковная живопись и не должна бы, казалось, изображать существа мира духовного. Природа их действительно неизобразима, но они доступны изображению в тех видах, в каких являлись человеку. Кроме того, если нельзя изображать их в сущности, можно, по крайней мере, намекать на них такими изображениями, которые дают возможность судить о духовном по сравнению с чувственным. Да и во-

общее, художник, когда хочет изобразить что-нибудь невидимое, неосязаемое, берет из мира видимого те предметы, формы и краски, которые, по его мнению, могут напомнить зрителю тот ряд идей, который желал внушить ему художник. Очевидно, что тут много условного, личного, много предоставляется сметливости зрителя, и потому все эти отвлеченные изображения, аллегорические картины, эмблематические фигуры холодны и мало выражают данную идею. Кто без объяснения поймет, что крылатый круг, украшающий преддверия египетских храмов, изображает быстротечность времени, а женщина с завязанными глазами и весами в руках есть изображение правосудия?

Но так или иначе, живопись вообще, и церковная в частности, не отказывается изображать существа из мира невидимого, духовного, не отказывается изображать самого Бога. *Едва имени безсмертие и во свете непреступнем. Егоже никтоже видел есть от человек, ниже видети может* (1 Тим. 6, 16.), *не бо узрет человек лице Мое и жив будет* (Исх. 33, 20), не может быть изображен в существе своем. Но можно, по крайней мере, изображать присутствие Его просто светом или треугольником, или надписью: Бог, и пр. Кроме этого, в христианской Церкви, Бог Отец издревле

изображался в виде руки,[1] простертой из облаков, как на некоторых христианских гробницах и равенской мозаике в церкви св. Аполлинария. Это потому, что священное Писание нередко говорит о деснице Господней над человеком (например, Аввак. 2. 16). Позже, именно с начала V века, Бога Отца стали изображать, согласно с видением Даниила (7,9.), в виде маститого, но бодрого старца, в сияющей белой ризе (*одеющагося светом яко ризою*), с треугольником (в знак того, что Он, будучи сам первым Лицом Св. Троицы, есть вместе источное начало Сына и Св. Духа), или звездообразным, восьмиконечным (символ вселенной) сиянием вокруг главы, с распростертыми, благословляющими руками, или (с средних веков) с державой в одной руке (скипетр встречается только у живописцев) сидящего на облаках.

На иконе Страшного Суда Он изображается иногда в царском одеянии, в короне, в пурпуровом далматике, сидящий на троне (без спинки, в виде скамейки), или на радуге (Бт. 9, 12-17.).

На изображениях сотворения мира и первых людей иногда Саваоф представляется юным и крылатым, и отличается от изображения ангелов только восьмиугольным нимбом. Это символи-

[1] О христианской живописи в Православном Собеседнике 1865, февраль; рисунки в Сборнике Московского общества древне-русского искусства за 1866.

чтобы намек на то, что лета Вечного не оскудевают, в противоположность всему сотворенному.

Живописцы иногда изображают Его в зеленом и багряном облачении, неизвестно на каком основании. Иногда придают Ему короткую бороду и ратевающиеся волосы и тем сближают Бога с языческим типом Зевса громовержца.[1]

Иконописцы иногда дают Ему в руку книгу, пишут вверху новозаветных икон. Это последнее не совсем удобно. Изображение Саваофа прилично на иконах Иоанн. Предтечи, Благовещения, а не на иконах новозаветных, например, Ап. Петра и Иоанн.

Второе Лицо Св. Троицы, Сын Божий, с первых времен христианства изображается в образе человека, или воплотившийся Бог Слово (подробно об изображении Его сказано будет в другом месте), а Дух Святый в виде голубя, или в виде огненных языков.

Когда нужно изобразить все три Лица Св. Троицы вместе, то издревле в православной церкви принято руководствоваться образец для сего из явления Бога Аврааму у дуба Мамврийского в виде трех странников (Быт. 18).

Ангелы[2] первоначально изображались без

---

[1] См. выше в книгах «Пятьдесят четыре картины из Истории Ветхого Завета» Боброва и «Описание Исаакиевского собора», СПб. 1858.

[2] De la science des antiquites chretinnes par m. l'abbe Martignis. Paris. 1865. Anges.

крыльев и без сияния вокруг головы, но это не без исключений. Сохранилось изображение II века, представляющее Товию, ведомого крылатым спутником. Одежды на них изображались белые и голубые. Впоследствии в изображение ангелов внесены многие другие атрибуты и варианты, но сохранились неизменно только юность, сияние и крылья.[1]

Юность — символ бессмертия и красоты. Говоря о совершенствах человека, Писание замечает: *умалил еси его малым чим от Ангел, славою и честию венчал еси его:* (Пс. 8, 6) и тем обязывает иконописца писать ангелов прекрасными, с красотой выше человеческой, богоподобной. Крылья у ангела служат символом быстроты, с какой они готовы всегда исполнять волю Божию.

В настоящее время способ изображения ангелов является неодинаковым в византийской и итальянской живописи. Византийская представляет ангелов юными, кудрявыми, с каштановыми короткими (как у арх. Михаила) или чаще с длинными волосами, от которых около ушей вьются спирали. Не намек ли это на ленты диадемы, указание на их царское достоинство? Одеяние их или воинское, или царское: мантия по

[1] Гений хранитель человека у язычников имел тоже крылья; гений стариков носил длинную бороду.

большей части застегнутая на плече, иногда опоясанная вокруг стана, далматик* или хитон, украшенный около шеи золотом и от горла до подола полосой бисера и разноцветных камней и каймами такого же вида кругом подола и рукавов. Это облачение соответствует их царственным именам: престолы, господства, власти, силы. В руках семи главных архангелов свойственные им атрибуты, а у прочих диск со словами свят, или Іс, Хс, или жезл, символ царского достоинства — скипетр.[1] На Молении о чаше у ангела в руках крест, копие и трость, редко чаша. Большие крылья золотые, белые или серо-пепельные как голубиные, сложенные или простертые.

* Верхняя одежда с рукавами у римлян (лат.)

[1] Скипетр этот обыкновенно должен быть тонким, что по сравнению с фигурой ангела не толще гусиного пера или телеграфной проволоки. Атрибуты семи главных духов небесных следующие, по указанию Четьих Миней: Михаил — победитель сатаны — меч, хоругвь, пальмовая ветвь; Гавриил — вестник Божиих тайн — фонарь с горящей свечой и яшмовое зеркало; Рафаил — врач недугов человеческих: сосуд (алавастр) и Товия с рыбой; Уриил — сияние огня Божественного: в деснице обнаженный меч, в шуйце (в левой руке), пылающее пламя; Селафиил — молитель: преклоненная глава, сложенные на груди руки; Иегудиил — славитель Бога: в деснице венец, в шуйце трехконечный бич; Варахиил — благословения Божия податель — белые розы на персях (на груди). (Ч. М. 26 марта). Кроме сейчас упомянутых места иконописец изображает цветы еще только на иконах: «Неувядаемый цвет» и «Всех скорбящих Радость». Живопись дает в руки арх. Гавриилу белую лилию, изображает ли его одиноким или благовествующим. Прекрасная эмблема и благовестника и внемлющей Девы. Сам прекраснейший паче сынов человеческих удостоил этот прекрасный цветок похвалы: прекраснее всего, что могла придумать земная роскошь боготейного, и человеческая фантазия роскошнейшего (Мф. 6, 22.). Напрасно некоторые вместо белой лилии рисуют разные пестрые цветы, и даже на одном стебле красный, синий, желтый цветки. Несбыточно, неестественно.

Кроме ангелов иконопись придает крылья только отшельникам на иконе Страшного Суда, как знаменование их равноангельского жития, и Предтече, напоминая этим слова Писания: *се Аз посылаю Ангела Моего, и пред лицем Моим* (Мал. 3, 1). Крылатыми же пишутся иногда: кони св. пр. Илии, лев евангелиста Марка и телец евангелиста Луки.

Итальянский способ изображения ангелов, при большей красоте и выразительности, отличается большей свободой и неопределенностью. Преследуя главным образом изящество и красоту, западные художники упускали из виду царское служение сих богоподобных духов. Отсюда, не имея свойственной изваяниям тяжеловатости и неподвижности византийских фигур, итальянские изображения иногда грешат излишней свободой позы, театральной грацией, изысканностью... Желая выразить эфирность существа ангелов, живописцы придают им прекрасные белокурые, развевающиеся волосы, голубые глаза, прозрачное, как бы воздушное, призрачное тело, одежды неопределенных цветов, легкие, эфирные, веющие, как-будто сотканные из света и тумана. От этого иногда живописные изображения страдают, в противоположность иконописной холодности и бесстрастию, какой-то женоподобностью, слабостью, сентиментальностью,

изнеженной красотой и напоминают не библейских духов света, а языческих пери, сильфид. Особенно пейдет такое выражение, подобная физиономия архистратигу Михаилу, поражающему Люцифера. Оставаясь воздушным и прекрасным, он все-таки должен иметь выражение повелительное и строгое: архистратиг (то есть, главнокомандующий), верховный воевода грозной силы небесной.[1] Одежды итальянских фигур, не имея тяжелых складок иконописного стиля, иногда бывают уж очень щеголеваты, изысканны, пошлы. Иной раз на благовествующем архангеле роскошный шелковый шарф и хитон не сшитый, а состегнутый на плечах и коленях запонками из драгоценных камней, позволяет видеть обнаженные плечи и колени. Если не ошибаемся, это наряд тех особ, которые своим хореографическим искусством услаждали взоры римских богачей за их роскошными вечерами. На вкус древних эта отсебя, может быть, прекрасна была по роду занятий лиц, носивших ее, но она ничуть не идет к благовестнику, предстоящему пред непорочнейшей из дев. К слову заметим, что не следует ни Марию, ни ангела изображать стоящими на коленях.[2] После всего вышесказанного да не при-

[1] Для образчика можно указать энергическую фигуру праведного Иова у Павла в Святцах А. Солнцева (Сентябрь).

[2] Сборник Общества древне-русского искусства 1866. ч. I. С. 95.

числят нас к лицу строгих пуристов*, которые готовы закутать всякую фигуру до самых глаз. Нет! Эти заметки относятся до обыкновенных мастеров, рядовых живописцев; истинно православный и образованный художник умеет угадать ту незаметную непосвященным черту, до которой может доходить свобода искусства без оскорбления храмовых приличий и не в ущерб красоте художественного произведения. Какой ригорист* осудит фигуры ангелов на картинах Лосенко «Жертвоприношение Авраама» и Мурильо «Изведение апостола Петра из темницы?»[1] Впрочем, о том, насколько терпима нагота в церковной живописи мы надеемся побеседовать обстоятельнее в одной из следующих статей...

Пишущему случилось видеть изображение архангела Гавриила с крыльями из красных и зеленых перьев. Это сделано, вероятно, в тех видах, что цвета красный и зеленый особенно гармонируют между собою. Благовестник воплощения не должен иметь ничего общего с говорливой, но неразумной птицей.

Ангелы с ребяческой головкой и двумя крылышками, столь часто встречаемые в живописи, не должны быть допускаемы в православных

* Пурист (лат) — ревнитель чистоты нравов (*ред.*)

** Ригорист (лат) — человек с чрезмерно строгими правилами (*ред*).

[1] Воскресный досуг 1864 № 60, 64 (рисунки).

изображениях. Это искаженные виды серафимов, которых видел Исаия (гл. 6), и херувимов, виденных Иезикиилем (1 и 10 гл.), и апостолом Иоанном Богословом (Апок. гл. 4). В этих видениях ангелы являлись цельными существами, а не в усеченном виде головок.

На иконах Рождества Христова и коронования Богородицы, писанных с западных образцов, случается видеть ангелов, изображенных в виде обнаженных детей с маленькими крылышками. Библейские изображения не должны напоминать мифологических амуров и античных гениев. Какое общение у Христа с идолами? (2 Кор. 6, 15-16). Изображение ангелов в виде младенцев не соответствует понятию о высоком ведении и мудрости, свойственных бесплотным Силам.

На иконе вознесения пророка Илии иногда пишется ангел, летящий над головой праведника и правящий вожжами четверку крылатых коней. Занятие ловкого возницы как-то несогласно с высоким служением ангела. Правда, сохранилось одно древнее изображение путешествия праведного Иосифа и Пресвятой Девы в Вифлеем, на котором ангел ведет под уздцы осла, на котором сидит Пресвятая Дева, но там ангел служит уже не человеку, а Богу, и мог быть изображен под влиянием мысли псалмопевца: *ангелом своим заповесть о Тебе, сохранити Тя во всех*

путех Твоих, да не когда преткнеши о камень ногу Твою . (Пс. 90, 11. 12).[1] К слову, небольшая заметка. Внизу этой иконы пророка Илии обыкновенно изображается ангел, приносящий хлеб и воду пророку, спящему *под садом* (3 Цар. 19, 4. 8). Этот *сад* или *смерчие* пишется в виде густого довольно высокого дерева. Это неверно. Смерчие — *дрок* (см. Христианское чтение, 1866, декабрь) низкий, приземистый, полутравянистый кустарник, в роде божьего деревца, листьями и цветами похожий на акацию и желтый донник; растет у нас по бесплодным песчанистым буграм и уступам мергелевых осыпей и оврагов. *Сам же иде в пустыню дне путь. И лежа, и успе под садом* (3 Цар. 19, 4. 5), — это целая картина: голая, выжженная, знойная пустыня, до того раскаленная, до того бесприютная, что одинокий, тощий кустик, с полынь вышиною, чахнущий

[1] Любопытно, что ученый аб. Мартиньи, представляя читателю эту картину на С. 364 своего словаря, называет ее *бегством в Египет*. Но где же младенец? Простой взгляд на позу и драпировку путешественницы служит ответом. Усиленное внимание, с которым праведный Иосиф поддерживает Марию, подтверждает наше мнение. Ангел, явившийся во сне Иосифу, в верхней части картины, говорит не: *востав поими Отроча и Матерь Его, и бежи во Египет* (Мф. 2, 13), о: *не убойся приняти Мариам жены твоея: рождшеебося в ней от Духа есть Свята.* (Мф. 1, 20). Изображение это как-будто живописный перевод песни церковной: «Иосифе, рцы нам, како от святых юже приял еси Деву, *не праздну приводиши в Вифлеем?* Аз, глаголет, пророки испытав *и ответ приим от Ангела* (верхняя часть картины) *уверихся*, яко Бога родит Мария несказанно...» Служба 30 ноября.

среди песков, кажется все-таки защитой утомленному путешественнику: есть хоть где спрятать голову от палящих лучей солнца! Но все же он не дерево, а кустарник. Вместо неизбежно золотой греческой гидрии (водоноса) не лучше ли в руках ангела писать просто обыкновенный длинный узкогорлый глиняный (Мк. 14, 13. Ин. 2, 6) кувшин, которым и поныне носят воду на востоке. Это характеризовало бы местность, где совершалось изображаемое событие. Но возвратимся к главному предмету.

Фигуры, нередко изображаемые на северных и южных дверях алтаря: одна с цветущим жезлом и скрижалями, иногда и с покрывалом на голове, другая с чашею или крестом, напрасно надписываются: **ангел ветхаго, ангел новаго завета.** Это просто аллегорические изображения ветхого и нового заветов. Поэтому не надо бы придавать им крылья. Покрывало на голове фигуры ветхого завета очень выразительный и многознаменательный образ. Оно напоминает: а) покрывало, которое носил Моисей, чтобы скрыть божественное сияние лица своего, б) покрывало, которое до сих пор лежит на очах народа еврейского, не уразумевающего ветхозаветных пророчеств и прообразований о Христе (Рим. 2, 8; 2 Кор. 3, 13-15), с) наконец, вообще сумрачный, таинственный характер ветхозаветного слу-

жения сеней, образов, видевшего лучезарный день благодати только в гадании и приветствовавшего его из отдаления (Евр. 2. 13, 18, 25. 10, 1.1 Кор. 13, 9. 10. 12. Лк. 10, 24). Только надобно уметь придать и лицу выражение таинственное, мистическое.

Ангелы обнаженные (символ их непорочности, чистоты) не приняты в практике иконописания восточной церкви. Обычай испанской церковной живописи изображать Мадонну и ангелов в длинной одежде, которая своими широкими складками скрывает их ноги, более близок к стремлениям и приемам православного искусства.

В западной живописи встречаются изображения ангелов с музыкальными инструментами. Восточная церковь, не приняв инструменты в употребление при богослужении, не пишет их и у ангелов. В нашей иконописи встречаются только изображения трубы в руках ангелов — вестников Страшного Суда. На Пизанском городском кладбище (Campo Santo) есть превосходное изваяние, труд Кановы: посреди кладбища на камне сидит ангел с трубою в руке и, обратя взоры к небесам, ожидает: скоро ли повелит?.. Трогательная высокохудожественная христианская идея!.. *И пошлет Ангелы Своя с трубным гласом велиим* (Мф. 24, 31). *О дни же том*

и часе никтоже весть, ни Ангели небеснии, токмо Отец Мой един (ст. 36). *Глаголет свидетельствуяй сия: ей, гряду скоро: Аминь. Ей, гряди, Господи Иисусе!* (Апок. 22, 20). Когда образ Страшного Суда пишется на западной стене, внутри храма, подобные фигуры по сторонам его были бы очень уместны.

Заметно распространяются изображения ангелов с принадлежностями новозаветного богослужения, например, ангелы крестообразно подпоясанные, по-иподиаконски, орарем, держащие рипиды или св. чашу; ангел, поспешно летящий со свечею и кадилом.[1] Изображения эти, отличаясь свежестью мысли, вполне согласны с идеями древней церкви, которая любила представлять ангелов желающими проникнуть к тайнам новозаветного служения, сослужащими людям.

Иконопись изображает ангелов обутыми, живопись, напротив, с необувенными ногами. В этом случае иконопись исходит из представления их существами царственными; отсюда: мантия, жезл, каменья, жемчуг на одежде; тут босые ноги были бы контрастом. Живопись исходной точкой своего отправления берет служебное по-

[1] См. описание Исаакиевского собора СПб. 1858. С. 185. На картине В. Каульбаха «Падение Иерусалима» прекрасная группа ангелов, несущих святую чашу.

ложение ангелов. Они, как служебные духи, посылаемые от Бога на служение всем желающим получить спасение (Евр. 1.14.), непрестанно поэтому обращаются к горнему престолу, *выну видят лице Отца небеснаго* (Мф. 18. 10); а как лики и воинства небесные, они непрестанно окружают трон Вечного немолчными голосами и непрестанными славословлениями: в том и другом случае непосредственная близость к Богу побуждает изображать их босыми, согласно с древними обыкновениями. (Моисей на Хориве, Иисус Навин у Иерихона).

Ангел, простирающий убрус* с изображением лика Спасителева, напрасно пишется таких размеров, что распростертые руки его едва достигают до углов убруса. Спрашивается, если фигура ангела обыкновенных человеческих размеров, то каков должен быть убрус и какой величины лик? Лучше писать убрус вовсе без ангела. Напрасно также ангел при евангелисте Матфее и евангелисте Иоанне Богослове пишется в уменьшенном виде в сравнении с главной фигурой. У иконописцев в последнем случае, вероятно, предполагается само искони соприсносущное Отцу Слово (Ин. 1, 1), и потому ангел неред-

* Св. Убрус – полотенце, на котором Господь чудесно отпечатал Свой лик (*ред*). (Полный церковно-славянский словарь, М. 1963. С. 746).

ко изображается с восьмиугольным сиянием вокруг головы.

На некоторых литографических эстампах можно видеть изображение распятого Господа, окруженного сонмами соболезнующих ангелов. Эта мысль занята, по-видимому, из Мессиады Клопштока.[1] На медных распятиях повыше креста тоже виднеются два плачущих ангела с платками в руках. Плакали, конечно, в этот великий и торжественный час Матерь и ученики, но ангелы едва ли. Они хорошо знали, что этот знаменательный момент есть торжество Богочеловека над смертью, грехом, диаволом и адом. Конец царству врага, конец страданиям человечества! *Совершишася!* (Ин. 19, 30). *Слава в вышних Богу и на земли мир* (Лк. 2, 14). Ангелы готовы были всеми своими легионами двинуться на защиту Царя своего (Мф. 27, 53), если б Он повелел, но в то же время они знали, что Он страждет Своей волею нас ради человек и нашего ради спасения.

На картине Корнелиуса «Семь ангелов и четыре всадника» (Апок. гл. 15 и 16), находящейся в Берлине в королевской усыпальнице, поразительно угрожающее, зловещее выражение их лиц и жестов, но как-то не совместимо с идеей добрых духов. Если они и карают творение, то бес-

[1] В Illustration 1885 года, Christ aux anges.

страстно, исполняя только правосудную волю Владыки, без увлечения, без озлобления и угроз... На иконе Воскресения Христова, или точнее — Сошествия во ад, некоторые иконописцы изображают следующую сцену: два ангела, держа сатану на цепи, бьют его молотами по голове. Слишком человекообразно!

В русском переводе Мессиады Клопштока помещена гравюра, изображающая Распятие. В отверстие между облаками виднеется солнце; несколько ангелов несут простыню, чтобы занавесить это окошко... В библейских картинах Ю. Шнорра на изображении потопа виднеются на облаках ангелы, льющие с большим усердием воду ушатами на землю. Один из них, в качестве надзирателя распоряжается этой работой. Незавидную услугу оказывают они своему собрату, сидящему, неизвестно зачем, на крыше ковчега... В разных западных изображениях святых, возносящихся на небо, можно видеть ангелов, поднимающих их якобы с усилием.[1] В книге «Пятьдесят четыре картины из Св. Истории Ветхого Завета» на изображении синайского законодательства, ангелы в виде амуров или античных

[1] См. Картинные галереи Европы 1864, № 3 (картинка в биографии Лессюэра); Франц. Иллюстрация 1850, картина Дролинга «Вазнесение ап. Павла» (вероятна, до третьего небесе).

гениев, с большим напряжением поддерживают на воздухе державу и скрижаль! К слову, о тяжести. Иконописцы и живописцы иногда не принимают во внимание натуральную тяжесть изображаемой вещи. В упомянутой сейчас картине скрижали, по сравнению с фигурой пророка Моисея, должны иметь толщину около трех вершков и длину более полутора аршина. Спрашивается: какой силач в состоянии поднять и унести такие две плиты? Пусть каждый живописец, который вздумает работать с этого оригинала, сравнит размер и вес своей плиты с размерами этих скрижалей и выведет приблизительный вес их. Моисеевы скрижали, вероятно, были не больше листа писчей бумаги и не толще ладони. И то порядочная тяжесть! На иконописных распятиях древо крестное равняется шириною туловищу человека. Какой человек в состоянии унести на себе крест такого размера? Для чего в малолесной Палестине тратить такое бревно на такое дело, для которого достаточно дерево в четверть аршина диамстром? На иконе Несение креста пишут Страдальца, падшего под тяжестью древа, а дерево такой величины, что Он и с самого начала не мог бы сдвинуть его с места.

В живописи случается видеть ангелов, вооруженных щитом, на котором вместо герба изображен крест, или треугольник в сиянии, или юпи-

теров перун, как на щитах римских легионов. Последнее неуместно. А крест и треугольник у ангелов означают, вероятно, то, что они сильны в брани со врагами крестной силою, одинаково победоносной во времена ветхозаветные и новозаветные, и именем Пресвятой Троицы. Но щит есть оружие оборонительное, он предполагает присутствие равносильного противника, который мог бы ранить или убить щитоносца; он знак болезни, слабости, уязвимости, самосохранения. Но скажут: в таком случае не надо писать и латы, вооружение тоже оборонительное. Конечно, очень легко обойтись и без этого атрибута, но ведь броня есть только живописный перевод слова воин, не более. Для чего же еще щит, а иногда и шлем, притом со страусовыми перьями? Страусовый плюмаж принадлежность рыцарства, средневековый наряд. Случается иногда у иконописцев видеть в одной руке архангела вместо меча кривую саблю, а в другой прямые ножны. Спрашивается: как вложить такой меч в эти ножны? Притом, сабля, оружие азиатских народов, от монголов доставшееся нам, не идет к античному вооружению. Итак, ни щит, ни шлем не составляют необходимости при изображении ангелов. Подвиг низвержения Денницы, который приписывается им, не состоял же, в самом деле, в ряде гигантских битв, побед и поражений, как описы-

васт Мильтон; битв, в которых требовалась бы защита существам неуязвимым, сильным не столько своим личным могуществом, сколько всесильным словом Бога. Не мечом и копьями изгнан сатана, а неотразимым повелением Всемогущего.

Древняя церковь согласно Писанию (Быт. 31, 3, 15; Апок. 20, 2; Иов. 1, 2; Апок. 9, 10, 17-19; 12, 3-4) изображала диавола[1] не иначе, как под образом змия. Впрочем, в катакомбах св. Агнессы в Риме сохранилась фреска, изображающая его в виде человека со змеиным хвостом, но это единственный экземпляр. В средние века образовался тот образ диавола, который доселе сохраняется в обыкновенной иконописной практике: «Старик с щетинистой брадой, с блестящими глазами, с хвостом, с когтьми, с рогами»...

Новая живопись старается изображать диавола похожим на человека, отличая только темным цветом и злобным выражением физиономии. Таков «Искуситель» на картине Ари Шефера,[2] и сатана, поражающий болезнью Иова, в книге Золотова «Пятьдесят четыре картины из св. Истории Ветхого Завета». Впрочем, живопис-

[1] О Христианской живописи. Православный собеседник 1865, февраль. Словарь А. Мартиньи; Demon. Телескоп 1832, № 8.
[2] Снимок см. Воскресный досуг 1864, № 59.

цы, хотя приближают к обыкновенному человеческому виду фигуру отверженных духов, все-таки пишут их с рогами. Иные пишут чуть видные рога, как бы в зачаточном состоянии. Такие едва заметные рога — подражание одной превосходной античной статуе Фавна. Другие (Рафаэлева картина в Лувре, изображающая Архангела Михаила, поражающего копьем сатану) пишут извитые бараньи рога, напоминающие украшение Юпитера Аммона. Уж если надобно силу и ярость непременно выразить рогами, то лучше, кажется, писать не рожки Фавна и не завитки Аммона, а прямые, страшные рога буйвола, смертоносное оружие дикого и свирепого животного; тогда эмблема будет иметь выразительность и силу. Но вообще, заметим, что время таких аллегорий прошло. Сатана в виде зеленой рогатой лягушки не страшен, а скорее смешон. Пусть современный художник помнит, что он изображает существо хотя падшее, но могущественное и страшное, существо ангельского чина, дух, обладающий гениальным умом и непреклонной гордыней воли; это не комический дьявол средневековых мистерий, а тот беспощадный человекоубийца, губитель (Апок. 9. 11) Аввадон, Аполлион, которому поклонялся древний мир под видами Сатурна, пожирающего детей своих, кровожадно-

го Молоха, которому приносили в жертву младенцев, Плутона, которого умилостивляли человеческими жертвами и смертельными боями гладиаторов. Уж если непременно надобно изображать этого властителя бездны, пишите его черным крылатым исполином; окружите эту темную гигантскую фигуру темно-багровым сиянием, похожим на зарево отдаленного пожара, дайте ему кровавые огненные глаза, горящие непримиримой злобой, яростью; от зрачков пустите лучи фосфорического сияния, подобные хвостам зловещих комет; пусть из открытого рта пышет пламя, как из кузнечного горна; наденьте на голову, обвитую локонами из змей, раскаленный венец и огненную мантию на рамена. Поставьте его на колесницу с пламенными колесами, запряженную крылатыми огнедышащими драконами... Воображению Мильтона он явился несущимся пред своими легионами на решительную битву с силами Предвечного:

Он был могуч как ветер шумный
Блистал как молнии струя...

«Вид его сохранял еще, — говорит Мильтон, — многие знаки лучезарного сияния, и представлял побежденного архангела, потерявшего только излишество славы. Как дневное светило, вы-

ходя на горизонт, окруженный парами, является лишенным лучей своих; или как оно, совершенно затмившись от луны, изливает томный свет на половину земного шара, так архангел сей, хотя помрачившийся, сиял между клевретами своими. Молния изрыла лице его глубокими язвами; снедающая тоска изображалась на увядающих ланитах его: но гордое чело его показывало неустрашимое мужество и неукротимую дерзость, исполненную мщения...» Легионы отверженных духов «стояли подобно дубам и соснам, растущим на горах и воздымающим гордые ветви свои, обгоревшие и полусожженные небесным огнем». (Песнь 1-я).

В заключение статьи находим нужным указать на то, что в церковной орнаментике нередко употребляются фигуры ангелов без надлежащего размышления об их значении, именно, не как существа богоподобные, а как простой орнамент. Живописцы первые подали тому пример. Они любят пустые поля своих картин без нужды засеивать головками херувимов. Это излишняя роскошь. Когда картина потускнела от времени и дурно написана, эти головки не только портят ее и смотрят, особенно издали, какими-то яблоками или пятнами. Этой неосмотрительной расточительности подвержены были и великие художники, и тем самым соблазняли и соблазняют под-

ражателей.[1] От живописцев эта неосмотрительность перешла и к другим мастерам. Иногда вместо налоя под образ употребляется изваяние ангела; какая-нибудь корона поставлена на иконостасе так себе для украшения, а для поддерживания ее ставятся два маленьких ангела; иногда подсвечники пред иконами поддерживаются литыми ангелами; иногда рамка для иконы составлена из херувимчиков. Вообще, употребляют ангелов и к делу и не к делу: нечего ставить на вершине киота — ставят херувима; нечем занять простенки между окнами или промежутки между картинами — рисуют ангелов; чтобы разделить на равные части арабески, ставят между узорами головки херувимов — там, где у древних ставились театральные маски, медузины головы и т. п. Мы для арабесков, бордюров и пр. можем употреблять цветы, венки, пальмовые ветви, львиные и тельчии головы, митры, кидары, чаши, жезлы, курительницы, кадила, книги, чаши, виноград и т. д. Завесы скинии были украшены херувимами, но там они не были просто орнаментами, не служили узлами цветочных вязей, канделябрами, кронштейнами, а имели зна-

[1] Например, Рафаэлева Сикстинская Мадонна, снимок в Картинной Галерее Европы 1861, и Вознесение Богоматери – Мурильо, снимок в журнале Воскресный досуг 1864, № 61.

чение икон, напоминая своим присутствием, что скиния есть жилище Бога сидящего на херувимах.[1]

---

[1] Любопытно видеть, с какой невозмутимой самоуверенностью всеведущий Вольтер уверяет читателя, что херувимы имели вид крылатых животных о двух головах: «à Sichem, a Samarie, on adorait Baal du nom Sidonien, tandisqu'à Jérusalem on adroait Adonaï. On avait consacrè à Sichem deux Veaux, et on avait à Jerusalem consacré deux Cherubins, qui etaient deux animaux aîlés à double tête, placés dans le Sanctuaire. [В Сишеме, в Самарии, поклонялись Ваалу с сидонийским именем, в то время как в Иерусалиме поклонялись Адонаю. В Сишеме посвятили двух тельцов, а в Иерусалиме двух Херувимов, представлявших собою крылатых животных о двух головах, расположенных в Скинии]». Вышеупомянутый барельеф Титовой арки достаточно опровергает это голословное показание. Далее он уверяет: «leurs Docteurs admettaient des Anges corporels; et dans leur séjour a Babylone ils donnèrent, a cès Anges les noms, que leur donnaient les Caldéens, Michel, Gabriel, Raphaël, Uriel. Le nom de Satan est Babylonien, et c'est, en quelque maniere l'Arimane de Soroastre. Le nom d'Asmodée est aussi Caldéen. (Collection complette des oeures de M. de Voltaire, premiere edition. Tome cinquieme. Des Juifs). [Их богословы считали, что Ангелы имеют плоть и во время своего пребывания в Вавилоне они этим Ангелам дали имена Михаила, Гавриила, Рафаила и Уриила. Имя Сатаны — вавилонское и в какой-то степени схоже с Аримаком Заратустры. Имя Асмодея — халдейское». (Полное собрание сочинений М. де Вольтера, первое издание. Том пятый. Евреи.)*]. Либо г. Вольтер был à double tête (о двух головах), либо Satan Babylonien диктовал ему всю эту путаницу.

* *перевод с французского Бахтиной Е. В.*

Священник В. Владимирский

ЧЕЛОВЕК В ЦЕРКОВНОЙ ЖИВОПИСИ

Сотворим человека по образу Нашему и подобию. (Быт. 1. 26). *Умалил еси его малым чим от ангел.* (Пс. 86).

Человек — высшее и лучшее создание Творца, венец творения на земле. Изображение человека в его совершеннейших формах, идеальной красоте — венец искусства. Человек — отражение высочайшей, совершеннейшей красоты. Изображение его — священнейшая цель искусства, к которой, по мере сил и средств, должен стремиться художник. Человек создан по образу Бога, пусть же художник с почтением приступает к изображению существа столь возвышенного, пусть выразит в его фигуре, в позе, в чертах, его высокое происхождение, богоподобную кра-

соту души человеческой.

Изображение человека было первой задачей рождающегося искусства. Выучившись порядочно чертить, лепить фигуру человека, искусство начало изображать его ближайшую обстановку: коней, дома, деревья и т.д.; человек всегда составлял **главный** предмет живописи; живопись аксессуаров стала самостоятельной гораздо позже, а прежде была только пособием при изображении человека. Живопись животных, цветов, плодов, перспектива, ландшафт и пр., развивались в эпоху цветения искусств, можно сказать, вполне совершили назначенный им круг развития, дошли до крайних пределов совершенства в технике, сказали свое последнее слово, и окончательно замкнулись в своих законных границах, а живопись человека по-прежнему остается главным и неистощимым предметом изучения, темой для труда, источником славы художественных гениев. Живопись религиозная (и, в частности, церковная), живопись историческая, мифологическая, обыденной жизни (жанр), портретная, баталическая, аллегория,[1] карикатура на разные лады — изображают все один и тот же предмет — человека с его возрастами, темпераментами, при-

[1] Скажем несколько слов об этом роде живописи, не чуждом церкви. Нигде не найдется столько сюжетов для аллегорий как в мифологии, потому что она сама почти вся состоит из олицетворений. В древнехрис-

вычками, страстями, с его обстановкой и занятиями, с его величием и унижением, с его смехом и слезами, в его счастливые и бедственные минуты, коротко сказать: главный сюжет живописи есть **человек** со всеми треволнениями его разнообразной земной деятельности **от колыбели до гроба** и далее!

Насколько труд изучать и изображать, созданного по образу Божию царя творений, выше работы смиренного копировщика остальной природы, настолько, по нашему мнению, живопись религиозная выше и благороднее других отраслей искусства, живописи исторической, портретной и пр. Если упрямый фламандец, с тупым терпением копирующий окорока, ярко вычищенные кастрюли, битых куропаток и т. п. **дичь**, называется художником, то по преимуществу художник

ианский период искусства аллегория была в большем употреблении, чем ыне: эти агнцы, голуби, фениксы, олени и пр. – все это наведения, симво-ы, намеки и притчи. Потом, за малопонятностью, этот способ выраже-ия идеи стал выходить из употребления. В нынешней практике иконопи-ания уцелело очень мало аллегорий: ангелы заветов, лествица, по оторой восходят иноки, ратуемые демонами; на лубочных картинах: чи-стая душа, в виде царицы, стоящей на солнце и пр., человек, держа-щий на голове круг, в котором идет ожесточенная битва светлых и тем-ых гениев (инстинктов). Если не в иконостасе, то на стенах и притворе, а акже снаружи, где и доселе пишут притчи – аллегории уместны, и ху-дожник с изобретательным воображением может придумать новые и изящ-ые аллегорические композиции, например, в роде следующих: Иисус, разбивающий цепи невольника (Воскресный Досуг 1866. № 195); Свет мира, картина английского художника Гонта (Христос с фонарем стучит-я у двери), и т. п.

тот, кто стяжал завидный удел изображать лики людей, просиявших неземной мудростью, или благочестием и добродетелью. Ясно, что высшая задача искусства изображать святых, то есть, людей наиболее близких к высокому идеалу человека, людей, в которых вся низкая, грязная, животная сторона человека подавлена, а те качества, которыми человек наиболее уподобляется Богу, сияют во всей красоте своей. Светский живописец принужден изображать людей обыкновенных: одни из них на лице своем (как все лица, нарисованные Теньером) носят печать своего ничтожества; другие более высокие деятели — отражение страстей, под влиянием которых они совершают свои великие дела, свое служение человечеству. Напротив, живописец церковный изображает лица, дышащие не страстью, а неземным спокойствием, упованием, благостью, любовью, глубокой мудростью, вдохновением, величавые лики патриархов, изображения пророков, углубленных в созерцание таинственного будущего, вдохновенных проповедников Нового Завета. Строгие черты Моисея,[1] величавый Мелхиседек, благодушный старец Авраам, вдохновен-

[1] Моисей в Святцах Солнцева представлен почему-то человеком средних лет и лицом подобным Спасителю. Разве в том смысле, что он был прообраз Господа Иисуса Христа?

ные лица Иосифа, Давида, изможденные фигуры постников, смиренная красота мучениц и отшельниц, изображение сияющего небесной чистотой и райским блаженством лика Приснодевы, изображение Богомладенца, Искупителя мира, прекраснейшего выше сынов человеческих... что найдется в светской живописи подобного этим предметам?[1] Невинная жизнь первых людей, красота ангелов и младенцев, Магдалина, Петр, смиренные пастыри и рыбари, что равного найдется во всей области вымысла и истории? Исторический живописец на обширном поле бытописаний может отыскать немало там и сюжетов возвышенных и благородных, трогательных; но нет и не может быть на этих лицах того небесного спокойствия, которое озаряет лица героев христианства и придает им выражение неземное, красоту и спокойствие святыни.

Живописец, принимающийся за картину религиозного содержания, прежде всего должен помнить это. Не просто событие историческое пишет он, а **дело Божие**; не простых людей-ге-

[1] Богоматерь (Мадонна) была предметом лучших изображений царей искусства: Рафаэля, Корреджио, Мурильо, Брюллова. Рафаэль 156 раз принимался за кисть для изображения Мадонны. «Плодом последнего, почти предсмертного вдохновения его, была Мадонна di Sansisto, венец Дрезденской галереи. Перед этой Мадонной Корреджио воскликнул: – И я живописец! (Москвитянин. 1852, № 9).

роев, а святых; не портрет, а **икону**. Многие великие живописцы, чтобы достойно исполнить высокий религиозный сюжет, приготовлялись к тому особыми упражнениями. Испанский живописец Гаргас постился, молился, ложился во гроб и предавался мыслям о вечности, готовясь писать. Мурильо готовился молитвой, постом и чтением. Медведев не иначе принимался писать, как отслушавши обедню.[1] Настроение духа художника более или менее всегда отражается на его произведениях. В этих видах Стоглав приписывает иконописцам не только тщание* в изучении своего искусства, но вместе воздержание, добропорядочность, запрещает писать иконы мастерам не только неискусным, но также нетрезвым и развратным. «И подобает живописцам, — говорит 43 глава, — часто приходить к отцам духовным, и во всем с ними совещаться, и по наставлению и учению жить, в посте, молитве и воздержании, со смиренномудрием, без всякого зазора и бесчинства. И с превеликим тщанием писать образ Господа нашего Иисуса Христа и Пречистой Богородицы и святых пророков и апостолов... по образу и подобию и по существу, по луч-

[1] Хоаннес долго постился, видя, что ему не удается изображение Богородицы, наконец награжден был успехом; икона эта находится в соборе Валенсии. См. Русское слово 1863, январь. Рассказы об Испании.

* Усердное старание (*ред*)

ним образцам древних живописцев. А который из живописцев будет скрывать свое учение от учеников, тот осужден будет на вечную муку, вместе со скрывшим талант. Если кто из мастеров или учеников будет жить не по правильному чинопочитанию, в пьянстве и нечистоте, и во всяком бесчинстве,.. которые по сие время писали иконы не учася, самовольством, а не по образцу, и те иконы променивали дешево простым людям, поселянам, нежедам, то таким иконникам запретить. Пусть учатся они у добрых мастеров... Если будут они говорить, мы-де тем живем и питаемся, и тем словам их не внимать, потому что по незнанию так говорят, греха себе в том не стая. Не всем людям иконописцами быть; много есть и других ремесл, которыми люди кормятся, кроме иконного писания. Божия образа в укор и поношение не давать».

И так высокое положение религиозной живописи между остальными отраслями искусства налагает на художника обязанности строгие и высокие. В числе этих обязанностей, конечно, первая — изучать фигуру человека, чтобы достойно изображать лучших представителей человеческого достоинства. Пусть ошибается тот, кто рисует Венер, Сатурнов, Брутов, Клеопатр и т.п.; но кто по нерадению и по неискусству искажает лики Приснодевы, Искупителя и пророков, тот

— кощун, святотатец. Моисею сказано было: *изуй сапоги от ног твоих* (Исх. 3, 5); маляру, осмеливающемуся изображать Бога, должно сказать: — Брось кисти и палитру! **Не приближайся семо**! Ступай приготовься к твоему высокому служению, **и тогда принесеши дар твой ко алтарю**! А то маляр, едва способный писать вывески, и суздалец, не умеющий с натуры написать вид своей избы, осмеливаются изображать своей невежественной кистью все, что есть святейшего в религии. Procul profani! У сельских иконописцев, даже не самых плохих, рассмотрите любую фигуру — непременно промахи против рисовальной азбуки: то несоразмерно длинные руки и ноги, то очень большие головы, то пояс подмышками, то персты сложены невозможным образом, то колена либо выше, либо ниже своего места... Кого не возьмет досада на такое безобразие! Недаром, в благородном артистическом негодовании Изограф Иосиф советует таким **грубописарям** лучше гончарствовать. «Нигде в других странах, — говорит он, — не видать такого бесчинства, как ныне у нас. Везде по деревням и по селам прасолы и щепетинники иконы крошнями таскают, а писаны они так ругательно, что иные походят не на человеческие образа, а на диких людей. И что всего бесчестнее, прасол у прасола их перекупает, что щепье по сто и по тысячи в

кострах; Шуяне, Холуяне, Палешане на торжках* продают их и развозят по заглушным деревням и в розницу на яйцо и на луковицу, как детям дудки продают, а большей статьею на опойки и на всякую рухлядь меняют».[1]

Обыкновенная отговорка недоучек, ленивцев: для кого стараться? Кто что знает? Кто может понимать? Эта отговорка не имеет смысла. Неужели в храме, который украсили, или лучше сказать, обезобразили вы, во все время его существования не побывает ни одного знающего? Неужели и простой народ (положим и, действительно, мало знающий) не может видеть и судить несколько? Ведь эстетическое чувство, вкус, не приобретается воспитанием, а только образуется или искажается; это дар природы, а она, как известно, не давала никогда никаких привилегий аристократам над плебеями, и наоборот. Простое чувство простолюдина может иной раз лучше определить достоинства художественного произведения, чем забитое всяческими теориями разумение так называемых знатоков и ценителей искусства.

---

* Рынках (*ред.*)

[1] Из ст. Буслаева в Русском вестнике Т. XVI, июль. Кн. 2-я: Подлинник по редакции XVIII века. С этим показанием старинного иконописца любопытные могут сравнить статейку о нынешнем состоянии иконописания в слободе Мстера. (Воскресный досуг. 1867). Потомки недалеко ушли от своих допетровских предков!

Повторим прежнее положение: живописец, уважающий свои искусство и занятие, должен целый век учиться, как и где может. Неизвестный автор греческого руководства к иконописанию **Ерминия** (рукопись XVII века) настаивает на изучении древних образцов и великих произведений Панселина. «Знай, любознательный ученик, что когда ты пожелаешь заняться этим искусством, то наперед постарайся найти опытного учителя, а если это не удастся тебе, то отыщи древние образцы этого искусства, и долго упражняйся в перерисовке их. Потом ступай в древние церкви, расписанные Панселином, и отподобь тамошние изображения... Но не делай своего дела просто и как попало, с небрежением и неблагоговением, а со страхом Божиим и благоговейно, ибо дело твое есть дело священное и божественное».[1]

Не мешает также учиться рисовать с натуры. Некоторые очень неблагосклонно смотрят на рисование с натуры, на изучение натуры, на натурщиков. Как можно, — восклицают они, — писать святых с людей обыкновенных? Конечно, такое мнение вызвано крайностями, вольностью иных художников. Так, например, Рубенс

[1] См. Труды Киевской Духовной Академии 1867, июль. Статья преосв. Порфирия.

под видом св. Семейства срисовал себя, жену и пр. Еще Савонарола упрекал флорентийцев за то, что алтари их церквей украшены портретами куртизанок под священным именем Мадонны. Но ведь из-за злоупотребления еще не следует бросать хорошую вещь. Притом, художник не фотограф, он, срисовывая положение головы, тень и пр., волен и может разнообразить до бесконечности выражение, **идеализировать** темное до божественного. Тем и отличается художник от черноробочего в искусстве, что он в состоянии найти в глубине своего духа то, чего нет ни в какой модели; несколькими чертами, штрихами, придать лицу, взгляду, ту мысль, то чувство, которое хочет.

Рядом с вопросом о верности природе идет вопрос о согласии фигуры и выражения с идеей святыни, с типом данной категории (преподобный, мученик, апостол, пророк и т. д.) и характером изображаемого лица. Таким образом, отшельник, дебелый* аскет, если он румяный, будь хоть написан превосходной кистью, неприличен; подпишите под ним какое-нибудь имя — это будет хорошая картина, но с именем подвижника это дурная икона. С другой стороны, тщедушная фигура с надписью «С. М. Кирик», «С. Ц. Ди-

* Тучный, толстый (*ред*).

митрий» — опять не натуральна, не естественна. Любители старины, особенно раскольники и старообрядцы, не одобряют, не любят иконы живонаписанные, то есть, такие, на которых лица имеют естественную белизну; глаза — естественный взгляд, блеск; ланиты — естественный румянец. Мы находим всего удобнее отвечать таким любителям старины словами старинного иконописца (изографа) Иосифа, из его сочинения, посвященного живописцу Симону Ушакову, в котором он защищает необходимость красоты в священных изображениях: «Где таково указание, — говорит он, — изобрели немысленные любопрители,* которые одной формой смугло и темновидно святых лица писать повелевают? Весь ли род человеческий во едином обличье создан? Все ли святые тощи и смуглы были? Если и имели они умерщвленные члены здесь, на земле, то там, на небесах, оживотворены и просвещены явились они своими душами и телесами... Архангелово лицо написуется световидно и прекрасно, юношеское, а не зловидно и темнообразно. В изображении Рождества Христова видим Матерь сидящу, Отроча же в яслех младо лежащее, а если Отроча младо, то как же можно лицо Его мрачно и темнообразно писать? Напротив того, всячес-

* Склонные к словопрению (*ред.*)

ли подобает Ему быти белу и румяну... Когда великий во пророцех Моисей принял на Синае от Господа закон и сошел с горы, держа в руках скрижаль, начертанную перстом Божиим; тогда сыны Израилевы не могли взирать на лице Моисеево, от светлости бывшия на нем, и Аарон (sic) возлагал покрывало на главу его, и так с ним говорили израильтяне. Неужели и лицо Моисеево писать мрачно и смутно, по твоему обычаю, Плешкович, и по твоей любви к темнообразию и очаделым лицам? Не была ли прекрасна первого христианского царя мать благородная Елена царица? Римских царей история повествует о ней, что во всей Италии не нашел лучше ее отец Константина Великого. Таковы же образы страстотерпцев, великомучеников Георгия, Димитрия и Федора. Прекрасная великомученица Екатерина, по красоте и светлости лица своего так названа была от Еллинов, тезоименитая небесной луне. И о великомученице Варваре сказано, что не бывало в человеках такой красоты, подобной ангельскому виду...»

Плешкович говорил, что благообразные иконы приводят в соблазн. Благородным негодованием дышит речь благочестивого художника, заступающегося за глубоко оскорбленное достоинство человека, против гнусных подозрений грязного невежества. «Как не страшишься ты, о, не-

достойный, — восклицает он, — взирать на блаженные лики и соблазн помышлять в сердце своем? Истинному и благочестивому христианину, и на самих блудниц взирая прельщаться не подобает, а не то, что на благообразное живописание разжигаться! Последнего бесстрашия се помышление и конечного нечестия, еже кому от икон соблазнятися! Телесно, а не духовно так они помыслили в своем неразумии, злоба ослепила их! О таковых великий Павел вопиет: *ходяй убо по плоти плотская мудрствует, ходяй же о дусе — духовная...»*[1]

Автор греческого наставления к иконописанию (около 1566) говорит: «Ученик! знай, что на лица Богоматери и святых, которые были молоды, должно наводить румянец... Губы и уста у святых молодых рисуй болюсом и телесным колером, также наводи и румянец. А у старцев клади сперва **тонкую онхру**, а потом болюсом, это приличнее им, и т. д.»[2]

Надеемся, что слова нашего старинного иконописца настолько основательны и убедительны, что нет нужды прибавить к ним что-нибудь от себя, но позволяем себе сделать несколько замечаний о частностях.

---

[1] Русский вестник 1858, июль, кн. 2, статья Буслаева «Русский подлинник XVIII в.»

[2] Труды Киевской Духовной Академии. 1867, июль.

1) Иконописцы пишут всех святых, которых следует одарить красотой (в общепринятом смысле), по какому-то однообразному условному типу: Арх. Михаил, Георгий Победоносец, Варвара, Параскева, Екатерина и пр., все на один манер! Это обыкновенно очень круглое лицо, желтоватый колер, русые волосы, тусклые простоватые глаза, правильные, но безжизненные черты... «Весь ли род человеческий во едино обличье создан?» Повторим мы за изографом Иосифом.

2) Живописцы стараются разнообразить тип, но от этого искания разнообразия, от усилий быть новыми и оригинальными, они иногда (неумышленно, конечно) впадают в искусственность. От этого мужчины выходят лихо причесанные, завитые, подстриженные, словно сорвались с модной картинки... Женщины (об исключениях, о работе великих художников не говорим) обыкновенно красоты ослепительной: цветущее лицо, необыкновенно выразительные глаза, роскошные волосы, к делу и не к делу распущенные, великолепный торс, богатое платье со множеством украшений, камней и т. п.

Мученики Иустин, Георгий, Димитрий Солунский и другие, мученицы Екатерина, Варвара, царица Александра должны отличаться строгою красотою, выражением обширного ума, спокойного и здравого мышления, целомудренной, сдер-

жанной силы воли, разумного, тихого, но непреклонного решения под влиянием глубоко обдуманной и прочувствованной идеи. К этим мужественным душам не пристали те излишние мелочи, коими обременяют их иногда нерассудительные живописцы: завитые волосы, сережки, запонки, груды бисера и драгоценных камней! Задумчивое выражение, глубокий взгляд, высокая и строгая простота одеяния — вот отличительные черты этого типа.[1]

Вообще, мучениц не следует писать с какой-то обыденной красотой, с беспечным выражением в лице, с ветреным самодовольством, как пишут иной раз живописцы; не следует также изображать мучениц в изящном наряде. Глубокая дума и высокое чувство поглощали всецело их нравственные силы. Не до мелочей было этим возвышенным при виде окружающей суеты, при мысли о красоте и славе невидимого и грядущего, которого недостойны страсти нынешнего времени. Несравненно понятнее, чем наше слабое слово, выяснять это настроение могут возвышенные строфы некоторых песней церковных. Например:

[1] Образчик того, как бы желательно изображать мучениц, см. в Страннике 1867 года (май), в статье св. Матвеевского изображение (с древней фрески) свмч. Агнессы. Множество драгоценных камней на ее уборе не имеет ничего общего с теми грудами стеклышек и мишуры, коими заваливают свои драпировки безвкусные писаки.

«Господи, яже во многия грехи впадшая жена, Твое ощутившая Божество, Мироносицы вземши чин, рыдающи миро Тебе прежде погребения приносит, увы мне, глаголющи! Яко нощь мне есть разжение блуда невоздержанна, мрачное же и безлунное рачение греха!.. Приими моя источники слез, Иже облаками производяй моря воду; приклонися к моим воздыханием сердечным, приклонивый небеса неизреченным Твоим истощанием! Да облобыжу пречистеи Твои нозе, и отру сия паки главы моея власы, ихже в раи Ева, по полудни шумом уши огласивши, страхом скрыся... Грехов моих множества и судеб Твоих бездны кто исследит? Душеспасче, Спасе мой! Да мя Твою рабу не презриши, иже безмерную имея милость». (Страстной среды — утро. Творение инокини Кассианы). Какая ширина поэтической мысли! Какая глубина чувства, истинно женского! Какие чудные образы!

«Женише мой сладчайший Христе! — Взываше Феврония, — не трудно ми тещи во след Тебе: ибо сладость любве Твоея душу мою надеждою вперн, и красота милости Твоея сердце мое услади, испити чашу страданий по Тебе...» (Конд. 25 июня). «Сия глаголет Параскева к мучителю: — Враже, нечестивый игемоне! Что неистовствуеши на христианы? Ни царства у тебе отъях, ни града твоего разорих: но буими словесы увещати

мя помышляеши! — Аз тебе небрегу, ни твоих безумных глагол, плоти бо не щажду за Христа моего, зане Он любит мя и царство мне дарует: к Нему пойду и Того буду невеста, и Той мя спасет от рук враг моих, и дарует ми жизнь вечную!» (Минея 28 октября).

Вот, если бы такое настроение духа сумел выразить художник, то и самые заклятые враги красоты, выразительности, живописности не нашлись бы что сказать в осуждение.

Другой предмет, за который противники живописи, иногда справедливо, любят упрекать ее, это нагота, особенно нагота без нужды. Прежде, нежели приступим к этой материи, сделаем несколько замечаний, касающихся исторического хода этого вопроса.

А) Древние статуи, барельефы постоянно представляют или вовсе обнаженные фигуры, или обнаженные настолько, насколько обстоятельства позволяли, часто без всякой нужды; не только известные всему свету группы: Лаокоон, Фарнезский бык, Адонис и Венера, статуи: Аполлон Белведерский, Гладиатор, Юноша вынимающий занозу, и др., но даже изображения богинь представляли обнаженные фигуры.[1]

[1] Это общее обыкновение художников могло происходить от разных причин:

1) Благорастворенный воздух, прекрасное солнце Ионии, сравни-

Б) Римское искусство никогда не было самостоятельно и приняло на веру все предания, условные формы и эстетические воззрения, выработанные цветущей эпохой греческого искусства.

В) Древне-христианское искусство, воспитавшееся на почве преданий классического, тоже не пренебрегало наготою. В живописи катакомб и

тельная редкость дождей, позволяли древним довольствоваться самой легкой одеждой, ходить полуобнаженными большую часть года. Бедняки по нужде, богатый по изнеженности, оба благодаря прекрасному климату, не стесняли себя множеством одежды, довольствуясь хитоном и мантией и редко прибегали к теплому шерстяному плащу. А на гимнастических играх, во время работы, в домашнем быту и на разгульных симпосиях и хитон расстегивался, и спускался до пояса с одного или с обоих плеч. Рабочие классы употребляли короткий и безрукавный хитон. 2) Этот обычай подвергать тело благодетельному влиянию воздуха, а главное, любовь греков ко всевозможным гимназическим* упражнениям, развивающим мускулы, придавали их сложению удивительную красоту, гарманию, совершенство форм. Дряблое тело современного европейца, моренное в темнице нескольких одежд, приводит в отчаяние скульпторов, когда они сравнивают чахлые современные субъекты с великолепием античных статуй и мощным развитием мускулатуры негра. 3) Народ греческий по преимуществу отличался эстетическим талантом. Счастливые природные способности, развиваемые постоянным созерцанием красот природы и великих произведений искусства, дали эллину тот высоко-художественный вкус, которым он превысил всех древних и новых народов. Как мы замечаем легко мельчайшие оттенки красоты и вкуса в одежде, так древние, ходившие полуобнаженными, замечали изящное положение тела. Оттого приемы древних статуй всегда изящны; оттого контуры новейших статуй либо жестки, либо животны. Вот причина неподражаемой древней скульптуры. (Библиотека для чтения. т. IX. 1835. Эбсанбул, нубийские сцены). Художники, вышедшие из среды такого народа-художника, естественно любили воспроизводить то, что видел и любил народ: прекрасные линии обнаженного человеческого тела, по возможности, без всяких преград.

* Гимнасий (гр.) – общественная школа физического развития в древней Греции (*ред*).

на барельефах саркофагов очень нередки обнаженные фигуры: «Адам и Ева», «Даниил во рву львином», «Иона под тыквой» и пр. и т. п.

Г) По мере того, как христианство начало более и более распространяться и заявлять свою власть над миром умственным и нравственным, а классические предания искусства уступать новым воззрениям, нагота фигур стала постепенно исчезать. В долгий период от Юстиниана до так называемого «века возрождения искусств» изучение природы упало до самой низкой степени, а аскетическое направление средневековых богословов и художников изгнало наготу почти совсем. Даже Распятого стали изображать в хитоне вопреки ясному показанию Евангелия.

Д) Наступила пора возрождения искусств. Художники с жаром бросились на изучение остатков античного искусства, и под влиянием великих произведений древности, а отчасти по закону реакции предшествовавшему направлению, пустились писать обнаженное тело где к делу, а где и без всякой нужды и законной причины, так себе, ради античности и оригинальности. Этим особенно отличается живопись итальянская и французская. Искусство германское, испанское, фламандское, возросшее вне влияния классических образцов, менее подверглось этой крайности. Испанские художники даже отличались це-

ломудренной строгостью драпировки: их ангелы, мадонны, мученицы всегда закрыты с головы до ног одеждою так, что и ступни не видно. Того требовал суровый и мистический вкус народа.[1]

После этого краткого обзора мы находим возможным высказать несколько выводов и положений касательно занимающего нас вопроса на основании вышеизложенного.

1. Везде, где интересы искусства ставили выше всего (в Греции, в Италии), художники любили изображать обнаженные фигуры, потому что нет для художника интереснее, труднее и прекраснее воспроизведения форм совершеннейшего из творений.

2. Везде, где художественное направление было в подчинении религиозному (Византия, Испания), художники избегали наготы.

3. Там, где нагота в действительной жизни дело привычное (Италия, Греция), и в живописи ее считают делом приличным, тогда как сыну туманного Альбиона Микельанжелов «Страшный Суд» напоминает торговую баню.

Нашему русскому православному иконописцу, конечно, не следует подражать в этом случае грекам, итальянцам. Даже для светской русской

[1] См. Картинные галереи Европы 1864, 2. Об иконописании. Москва 1845.

живописи неудобно такое подражание, потому что, вследствие климатических условий, заставляющих нас плотно покрывать свое тело, исключая лицо и руки, для нас красота человеческого тела не столь знакома, как например, итальянцу. Эти волнистые, льющиеся линии, округлости и неровности, по достоинству столь ценимые художником, для нас мало знакомы; значит ни живописец наш не знает чем особенно блеснуть, ни зритель не понимает изящества изображений. Jgnoti nulla cupido. Значит, светскому живописцу нечего попусту тратить усилия, это с одной стороны. С другой, в понятиях о приличии и красоте у древних с новыми, у южных с северными народами существует большая разница.[1] Но если приличия и обычаи страны должен уважать даже светский живописец, воздерживаясь от рисования наготы человеческой, не гораздо ли строже должно требовать такого воздержания от русского иконописца? Его произведения должны быть строго согласованы с нравственными воззрениями народа, для которого он пишет, тем более, что вообще православная церковь назначает иконы не для удовлетворения художественного вкуса, а для благоговейного почитания их.

[1] См. Картины Италии Ковалевского (Отечественные Записки 1858, январь и февраль). Лекция Лолы Монтес (Сын Отечества. 1861, № 12).

Так, мы полагаем, что чем менее наш художник-иконописец выставляет на вид нагое тело, тем лучше сделает. Впрочем, где следует и должно, не надобно скрывать тело, но рисовать его достойно, изящно. Открытые шеи, обнаженные до плеч руки, нагота младенцев не возмутят вкуса самых взыскательных ригористов. Изображая первых людей в их невинном состоянии, страдания мучеников, крестные муки Искупителя, мы не вправе рисовать одежду, где ее не было, но обязаны изображать не кое-как, а тщательно, с любовью и знанием дела.

Вернемся к вопросу о приличии в церковной живописи. Многое, что прекрасно и совершенно прилично как произведение искусства, неудобно и неприлично в церкви. Так, не может быть допущено в церкви произведение церковной живописи, несогласное с канонами и обычаями церкви. Вот картина Рафаэля, на которой изображена св. Цецилия: святые на облаках поют по нотным книгам под звуки музыкальных инструментов, и св. Цецилия (якобы изобретательница органа) аккомпанирует им, или лучше, улавливает звуки небесной гармонии и передает земному инструменту. Прекрасная картина, пожалуй икона для римской церкви, но странно было бы видеть в православном храме святых, поющих по нотам с инструментами, потому что инструмен-

тальная музыка не принята нашей церковью. В латинские храмы собаки входят, и это никого не удивляет, но православный художник, рисуя Рождество Христово с Корреджиевой картины («Ночь»), удалит с первого плана собаку, пришедшую с пастырями. Ни что, напоминающее суету обыденной жизни с ее мелочами и шумом, не должно входить в икону: одна какая-нибудь черта в состоянии иногда разрушить в православном благоговейное настроение. Вот, например, картина Ан. Каррачи: **Св. семейство** (иначе **Silence**). Младенец только что уснул, играя на руках у Матери; а другой ребенок, постарше, будит его, шевеля за ногу. Мать, приложа руку ко рту (silence!) говорит ему: — «Не трогай! Не буди! Сейчас уснул!» Это жанр, а не икона.[1]

Вот еще картина Джулио Романо. Играют два прекрасных мальчика: один обливает другого водой (креститель); тот бросается на грудь к своей матери, а бабушка припасла теплую пеленку покрыть окаченного малютку. Отец, молча, любуется на эти забавы детей. Прекрасная семейная сцена, но не икона! К сейчас указанным картинам подходит по сюжету картина Анн. Караччи,[2] где маленький Предтеча показывает младенцу

[1] Жанр – genre – живопись обыденной жизни, житейских мелочей и сцен.

[2] Картинные галереи Европы, 1864 № 2, 11.

Иисусу щегленка. Впрочем, возвышенная и строгая фигура Матери как-то стушевывает и заслоняет эту неудачную выдумку. Замечательно при этом, что фигура Богородицы имеет на этой картине точно такой же поворот и наклонение головы, как у нас на иконах: «Неопалимая купина», «Нечаянная радость», «Отрада и утешение». Значит, наши старые иконописцы тоже не пренебрегали изучением натуры, подмечали хорошую позу, хороший жест. Подтверждением этому служит икона «Ярославской Божией Матери». Для меня это тоже, пожалуй, жанр, но прекрасный, возвышенный, строгий. Несмотря на обычные недостатки плохой иконописи, сейчас заметна мысль первого редактора этой иконы. Младенец, как-будто в каком-то грустном раздумьи, с горячностью прижимается к Своей печальной Матери. Эти нежные и тихие ласки, это грустное, задумчивое выражение на лике Матери, тревожимой мыслью о будущей судьбе Младенца, и об оружии, которое пронзит душу Ее — все это придает обыкновенной семейной сцене отпечаток величия, тихой, возвышенной скорби. Так художник может избегать обыденности, оставаясь естественным, и не теряя натуральности, быть церковным. Пусть примут это во внимание те ригористы, которые в суровости аскетического взгляда желали бы изгнать из церковного ис-

кусства все человечное. Например, икону Богородицы «Млекопитательница» нынче пишут так, что не поймешь, почему ей дано такое название, между тем, снимок с подлинника, приложенный к описанию Хиландарской Лавры,[1] гораздо выразительнее оправдывает подпись, не оскорбляя, однако, нисколько чувства самых строгих пуристов.

Впрочем, откровенно говоря, вышеупомянутых нарушений церковного приличия нечего опасаться от наших иконописцев. Почему? Во-первых, потому, что они рисуют не своего изобретения иконы, а копируют стародавние композиции старинных мастеров. Эти образцы никого уже не поражают, даже в таком случае, когда они и могли бы показаться иному и не совсем уместными, как, например, ангелы, бьющие сатану молотами по голове, на иконе «Сошествия во ад»; во-вторых, потому, что лица и позы у иконописцев лишены почти всякого выражения, экспрессии, типичности и характера. Женщин у сельской живописи почти нет. Нет ни молодых, ни старых, ни красивых, ни дурных: лицо у всех совершенно одинаково, лета не определены, есть разница лишь в одеянии. Таким образом, Богоматерь у

[1] Краткая история Славяно-сербской Хиландарской Лавры. С.Петербург 1862.

яслей и у гроба Сына Своего решительно одинакова.[1] Скажут: это означает, что Она *Приснодева*. Но зачем же и Анна-пророчица («Сретение») и Елисавета («Целование Мариино»), и мироносицы («Положение во гроб») все решительно одних лет? Касательно мироносиц возражают словами песни церковной **мироносицы девы**. Это выражение не собственное, переносное. Между ними числятся Иоанна **жена Хузаня**, и Саломия, мать Иакова и Иоанна Богослова и пр.[2] Следовательно, выражение **девы** намекает скорее на то, что эти святые жены составляли нечто в роде женской общины в первенствующей церкви, священный первообраз позднейших женских общин, обителей инокинь... Здесь, кстати, заметим, что неизвестно, на каком основании принято в западной живописи изображать Магдалину в цветущем юном возрасте. Сходнее с обстоятельствами и правдоподобнее полагать, что Магдалина и прочие **ее другини**, были личности, перешедшие уже за черту молодости. Взгляните, кто у нас любит молиться, когда уже обедня кончилась, слушать благочестивые и назидательные беседы,

[1] В нижегородском ярмарочном соборе, на запрестольной иконе «Положение во гроб», Богородица изображена глубокой старушкой. Оно так и должно быть, если принять во внимание обстоятельства Ее жизни, лета Спасителя, и особенности жаркого климата Иудеи.

[2] Цветная Триодь, Синаксарь в неделю Мироносиц.

хотя бы говорил какой-нибудь прохожий странник? Старушки. Это понятно. Когда все земные чувства и желания минули, нашли свой законный исход, или погасли с летами, остается в душе один голос, голос о вечности, о жизни за гробом: **это скорбь по Боге, тоска по небе!** Когда все земное или опротивело, или обмануло, когда все земные радости или прошли, или принесли горечь разочарования, житейские заботы и тревоги утомили душу, и замолк нестройный шум и говор потребностей жизни, этот тихий и скорбный глас, зовущий к покаянию и покою, становится явственнее и слышнее, как воздыхание горлицы в молчаливом лесу, когда валятся с него пожелтевшие листья... *Кто даст ми крыле яко голубине?..* (Пс. 54, 8) Вопрошает душа, утомленная шумом и треволнениями удалившейся жизни и слышит в сердце ответ: *приидите ко Мне вси труждающиися и обремененнии...* (Мф. 11, 28).

Помянувши несколько раз выше о экспрессии, о выражении, полагаем нужным здесь остановиться ненадолго на этом предмете. У сельских иконописцев низшего разряда лица и позы на изображениях не имеют решительно никакого выражения. Будь изображено радостное событие, будь печальное, лица одинаково натянуты, положения фигуры всегда связаны. Рассмотрите ба-

варной работы икону «Положение во гроб». Все присутствующие однообразно сплеснулись руками, как будто говоря: «Ах, Боже мой! Представьте, что случилось!» Рассмотрите «Вход во Иерусалим», — как будто процессия теней! Ни апостолы не выражают радости, ни стоящие во вратах фарисеи не показывают ни вражды, ни ненависти. Лучшие представители владимирской иконописи уже придают лицам выражение, которое удачно характеризовано названием **умильности**. Это выражение придает на иконах удивительную красоту свежим юношественным фигурам: ангелам, мироносицам, юным мученикам, но тут опять беда, — все лица страдают умилением — умиляется Ирод на троне, глядя как умильные воины истребляют невинных младенцев; умильно прободает воин ребра Распятого...

Живописцы страдают (особенно посредственные) противоположным недостатком: они нередко преувеличивают **пересаливают** выражение, впадают в театральность, в мелодраматизм, в напыщенность. Где нужно изобразить негодование, у них выходит ярость, где требуется изумление, является ужас, вместо скорби — полное отчаяние! Все это еще менее соответствует спокойному величию храма, чем неподвижные фигуры иконописания. Пишущему удалось видеть в одной церкви Матерь, стоящую у креста, с таким

выражением усиленной горести, чтоб не сказать отчаяния, в лице и жесте рук, что она как будто упрекает небеса...[1]

Даже языческие древние художники поступали в этом случае лучше позднейших христианских живописцев. По замечаниям знатоков, на всех лучших изваяниях древности выражение, приличное случаю, всегда растворено олимпийским спокойствием, смягчено миром творческого духа. Даже на таких трагических композициях, как «Умирающий гладиатор», «Ниоба с дочерью», «Лаокоон», «Казнь Дирсеи» («Фарнезский бык»), художники, создавшие эти чудеса искусства, щадя нервы зрителя, набросили на лица покров мертвенного оцепенения, тишины смертного покоя...

Скажем несколько слов о тех средствах, к которым прибегают иконописцы, чтобы выражать почтение к изображаемым им личностям, отли-

---

[1] Это в соборе известного с. Лыскова на Волге. Впрочем, на замечание об этом указали пишущему слова прекрасного канона на повечерии в Великую Пятницу: «Где, Сыне мой и Боже, благовещение древнее, еже ми Гавриил глаголаше? Царя тя, Сына и Бога вышняго нарицаше; ныне же вижу Тя, Свете мой сладкий, нага и уязвена мертвеца! Едину надежду и живот, Владыко, Сыне мой и Боже, во очию свет раба Твоя имех, ныне же лишена бых Тебе, сладкое чадо мое и любимое. Не изглаголеши ли рабе твоей слова, Слове Божий? Не ущедриши ли, Владыко, Тебе родшую?.. Ни от гроба Твоего возстану, чадо мое, ни слезы точащи престану раба Твоя, дондеже и аз сниду ва ад: не могу бо терпети разлучения Твоега, Сыне мой!»

чить их от рядовых смертных, и указать зрителю настоящий предмет поклонения. Это подножие или подушка, умаление второстепенных лиц и венец или сияние (нимб, ореол).

Когда известное лицо изображается в своем идеальном значении, отрешенное от земной обстановки, то, конечно, нечего возражать против употребления подушки или подножия. Когда, например, Спаситель изображается с Евангелием и благословляющею десницею, одиноко стоящий среди золотого фона на бархатной подушке с позументами и кистями, или Богородица, сидящая на золотом престоле, с золотою скамеечкой под ногами, тут нет ничего неуместного, но коль скоро иконописец вводит эти аксессуары в среду несогласной с ними исторической обстановки какого-нибудь библейского события, это производит неприятный диссонанс. Когда, например, на иконе «Благовещения» Приснодева изображается на троне и с подножием, или на иконе Троицы под ногами странников виднеются золотые скамеечки, это разрушает историческую правду и простоту того быта, среди которого совершались помянутые события. Разве, притом, зеленая мурава хуже скамейки, наведенной золотом, для того, Кому небо престол, а земля подножие ног Его? Назаретское событие еще торжественнее при бедной обстановке!

Тоже надобно сказать и об уменьшенных фигурах, например, по сторонам Спасителя изображаются в умалении коленопреклоненные Зосима и Савватий, или на иконе Троицы Авраам и Сарра изображаются карликами, пигмеями... Подобный прием встречается, правда, в глубокой древности, например, на стенах египетских храмов виднеются картины такого рода: Фараон, стоящий на колеснице, пускает в неприятеля стрелы, и каждая стрела пронзает разом по нескольку маленьких воинов... Минерва Парфенонская и Юпитер Олимпийский держат на ладони маленьких викторий (богиня победы). От классического искусства этот мотив мог перейти и в христианское. В словаре христианских древностей Мартиньи можно видеть несколько снимков с древних саркофагов, где повторяется этот прием, например, на картинах: «Просьба хананеянки», «Исцеление двух слепцов», «Исцеление расслабленного». Хананеянка, слепцы, расслабленный изображены в миниатюрном виде. Несмотря на такую почтенную древность, эта манера все-таки не естественна и подражать ей не видится нужды. Ведь духовное величие не определяется вершками и аршинами. Если принять этот метод за всеобщий для церковного искусства, то на иконе Введения во храм придется написать первосвященника меньше вводимой Отроковицы, или

на изображении битвы Давида с Голиафом, Голиафа карликом, а Давида великаном.

Световое украшение, которого разные виды называются венцом, сиянием, ореолом, нимбом, в иконописи имеет разные формы.

1) Когда Господь Саваоф или Спаситель изображается сидящем на облаках, то сияние простирается во все стороны от фигуры по красноватому фону золотыми волнистыми линиями. Это украшение должно производить ослепительный эффект, если бы воспроизвести его блестящей мозаикой, на большой площади и на значительном отдалении, например, в куполе или в глубине алтаря. Это как-будто наглядное изображение колебаний эфира, производящих световые волны. Эти волны золота напоминают собою молнии Синая и пламень Хорива. *Приклони небеса и сниде, и мрак под ногама Его... и лете, лете на крилу ветреню. От облистания пред Ним облацы проидоша, град и углие огненное. И возгреме с небесе Господь и Вышний даде глас Свой. Низпосла стрелы и разгна я, и молнии умножи и смяте я* (Пс. 17, 10-15). *Бог славы возгреме, Господь на водах многих. Глас Господень в крепости, глас Господень в великолепии. Глас Господа сокрушающаго кедры: и стрыет Господь кедры ливанския и истнит я...* (Пс. 28, 3-6).

2) На иконах «Воскресения», «Преображения»

и «Вознесения Господня», а также на иконе Богородицы «Всех скорбящих радости», сияние изображается только кругом всего лика, но имеет ясно ограниченную форму овала, или заостренной арки (огивы). На иконе «Преображения» вниз исходят еще три конических луча.

3) Сияние вокруг главы Господа Саваофа имеет вид треугольника (большей частью у живописцев), или восьмиконечной звезды (около Духа Святого тоже), а у всех прочих священных изображений вид золотого круга или щита. Этот круг делается или весь сплошной, светлый, или только край его обводится золотою, либо какой-нибудь цветной полоской, или в виде рассыпающихся золотых лучей, или, наконец, в виде сплошного светового круга более тусклого по краям, как обыкновенно делается у живописцев.

4) На иконах, писанных с западных образцов, или наподобие их, или вовсе нет сияния, или есть вместо него продолговатый круг над головою, намеченный легкой чертой, в виде лежачей буквы «О».

5) Сияние над головою Моисея живописцы делают в виде двух лучей или снопов света, идущих от темени. Венец Спасителя и в восточной и в западной живописи разделяется пересечением лучей, идущих от темени и ушей, и напоминает крест, стоящий как-будто за головой изоб-

ражения. На этих линиях, изображающих страдания и унижение, обыкновенно делается надпись «сый», исповедующая присносущную славу Того, *кто вместо предлежащия Ему радости претерпе крест о срамоте нерадив, одесную же престола Божия седе* (Евр. 12, 2).

Древне-христианское искусство не употребляло нимба, за немногими исключениями, о которых сказано будет ниже, до тех пор, пока христианство не восторжествовало над язычеством.[1] И это не единственный пример молчаливого протеста возникающей религии к отживающему суеверию и дряхлой гражданственности. И сами христиане до тех пор не носили на голове цветочных венков, пока это был языческий обычай; они не хотели и в этом уподобляться врагам своим: носили венки вместо ожерелья на шее.[2] Убирать мертвых цветами они тоже не хотели до тех пор, пока это обыкновение могло уподоблять их

[1] Обычай украшать головы богов и героев лучами, вероятно, произошел сначала на востоке, где издавна укоренилось поклонение светилам (сабеизм), и цари именуются сынами небес, братьями солнца и луны и т. д. На картине Каульбаха «Столпотворение вавилонское» видны кумиры, от явления Бога падающие со своих пьедесталов: около голов у них грубо изваян венец из лучей. Над головой Горуса и других языческих божеств виднеется диск, символ света, вечности, божественности. Греко-римское искусство тоже украшало лучами лики богов, откуда выражение radiatum caput.

[2] Об этом говорит Минуций Феликс в своем апологетическом сочинении «Октавий». Кстати, заметим, на иконе «Сорок мучеников Севастийских» обыкновенно изображаются в воздухе венцы золотые, в роде цар-

язычникам.[1] Изнеженные щеголи времен Империи носили длинные, вьющиеся, надушенные пудренные волосы **more Graecorum**, по греческой моде. Христиане носили коротко остриженные волосы, как современники Цинцинната, когда Рим был велик добродетелями и простотою нравов.[2] Даже землекопы, проводившие подземные галереи катакомб (fossores), наткнувшись на языческую могилу (columbarium), закладывали

ской или княжеской короны. Это украшение мало известно было древнему греко-римскому миру. Консулы, триумфаторы и пр. носили лавровый венок; на пирах надевали венки из мирт и роз и т. д. На изображении Св. мучеников Абдона и Сеннека (в славаре Мартиньи на 1 странице) Спаситель возлагает но головы их цветочные венки. По свидетельству Георгия Кедрина, Константин Великий первый из цезарей начал носить корону, в роде нынешней царской, убранную драгоценными каменьями, подражая в этом царю Давиду. Принимая все это во внимание, кажется, сообразнее с обстоятельствами и временем события писать над Севастийскими страдальцами победные венцы из лавров, или радостные венки из роз, или вечные из иммортелей. «Венцы нетленными *увязостеся**», – самое слово показывает, какие венцы употреблялись в древности.

* Закутанные (*ред*).

[1] Живописное Обозрение Т. IV, кладбище в Вирфине.

[2] Вот от чего на иконах мучеников, даже и таких, которые не принадлежали к воинскому званию, у иконописцев мы видим почти постоянно коратко подстриженные волосы. Василий Великий носил тоже коротко подстриженные волосы (см. Сказания о внешнем виде св. мужей и жен, арх. Порфирия в журнале Труды Киевской Духовной Академии 1867, январь). Благодарность поэтому тем смиренным труженикам, которые, не мудрствуя лукаво, буквально копируют старые образцы. Они и сами не подозревают, что их работы в ином случае ближе к археологической и исторической правде, чем произведения кисти, может быть более искусной, но и более самонадеянной и вольной. Скалы на иконе Троицы, atrium на иконе Благовещения, хоры (гинекей) на иконе Покрово и т. п., все это подтверждается изучением местности, времени и обычаев, современных данному историческому событию.

отверстие коридора и вели мину в другую сторону. Когда христианство победило и нечего было бояться сходства с язычниками, вошли в употребление и цветы, и длинные волосы, и многое другое. Тогда же стали украшать священные изображения лучами и нимбом.

Впрочем, в первоначальном употреблении, нимб не составлял исключительной принадлежности святых. Все достойное почтения, возвышенное, знаменитое, отличалось нимбом. И поэтому нимб можно видеть не только на святых, но и на символических животных, изображающих четырех Евангелистов, и на фениксе (символ воскресения), и на Юстиниане, и на императрице Феодоре, и даже на Ироде; нимбом украшены фигуры Траяна на барельефах триумфальной арки Константина, Антонин Благочестивый на медалях, олицетворения городов (например, Гаваон в сборнике общества древне-русского искусства), провинций, добродетелей. Только нимб несвятых, по большей части, чем-нибудь отличался от нимба святых, либо делался не круглый, а четвероугольный, либо вместо желтого имел цвет красный, голубой и т. д.

Употребление сияния не обуславливалось, повидимому, ни какими определенными правилами. Лики Спасителя и Богородицы являются в этом украшении, хотя очень редко уже в полови-

не третьего века. Но в церкви Констанцы, построенной по повелению Константина, Господь и апостолы изображены без сияния. В церкви св. Агафии в Равенне (около 400 г.) Спаситель в венце с крестообразным разделением, но без надписей. В церквах Марии Великой (433), Назария и Кельсия в Равенне (440) Христос и апостолы в венцах; в церкви св. Агафии в Риме (472) Господь в венце, Апостолы без венцов; в церкви Косьмы и Дамиана (530) Агнец без венца, ангелы в венцах, а в другом месте той же церкви ангелы и апостолы в венцах, Косьма и Дамиан без нимба. В церкви св. Андрея в Риме (643) Христос в крестообразном венце, апостолы без сияния и т. д.

Соображая все вышесказанное о нимбе, читатель, вероятно, придет к тем же заключениям, на основании исторических данных, к каким приходим мы:

1) Венец не есть необходимая принадлежность иконы святого. Можно поклоняться лику и не окруженному сиянием, коль скоро мы знаем, кто изображен (отсюда, между прочим, необходимость надписей).

2) Тем не менее, не следует лишать без нужды лики святых того отличительного украшения, которым церковь привыкла издавна отличать их от обыкновенных людей.

3) В некоторых случаях, когда на иконе встречаются святые, так сказать, нескольких разрядов или степеней, можно делать между ними различие посредством разницы венцов. Например, на иконах «Успения», «Тайной вечери», «Положения во гроб», можно главу Спасителя и Богородицы окружить золотым сиянием, а главы апостолов только золотой полоской в виде круга, а ангелов отличить итальянским диском. На иконе «Введения Богородицы во храм», главу Богородицы окружите лучами, главы Иоакима и Анны золотыми кругами, главу первосвященника — золотой полоской. Такое употребление венца можно разнообразить до бесконечности.

4) На иконах многоличных, например, Боголюбской Богородицы или Входа в Иерусалим и т. п., венцы передних фигур заслоняют лица задних, или позволяют видеть на них только нос, темя и пр. Для избежания этого неудобства в таких иконах лучше употреблять или круговую полоску или эллиптический диск, носящийся над головой фигуры.

Священник В. Владимирский

БОГОЧЕЛОВЕК В ЦЕРКОВНОЙ ЖИВОПИСИ

После общих замечаний об изображениях человека в церковной живописи займемся обзором отдельных личностей. Нет никакой возможности говорить подробно об изображениях каждой личности в отдельности, и потому мы удовольствуемся замечаниями об изображении личностей, которые особенно часто встречаются в иконописи, — таковы изображения Богочеловека, Богородицы, Предтечи, Апостолов и т. д.

...

Начнем замечаниями об изображении Богочеловека.

По свидетельству церковных историков Евсе-

вия, Созомена, Кедрина, упоминаемая в Евангелии кровоточивая жена, исцеленная Господом нашим, в знак своей благодарности воздвигла изваяние Спасителя в городе Панеаде (Кесария Филиппова), но это, может быть, очень сходное изображение, было уничтожено изуверством язычников при Юлиане отступнике. Во 2-м веке у гностиков были изображения Спасителя. Одна женщина в Риме (секты Карпократа) воздавала поклонение Спасителю наряду с изображениями Пифагора и ап. Павла. Александр Север в своей моленной поставил с изображениями Авраама, Орфея, Аполлония Тианского и лик Христа Спасителя. Неизвестно, каковы были черты этого лика.[1]

Евангелие, конечно, вернейший источник сведений о Господе нашем, но даже оно учение и чудеса Господни изображает немногословно, а о внешности Спасителя говорит слишком кратко. Из показаний Евангелистов можно узнать, или, вернее, вывести, очень немногое, именно, что внешним образом Господь не отличался от своих учеников, или вообще от галилеян (Мф. 26, 69-75); что, будучи кроток и смирен сердцем (Мф. 11, 29), Он иногда одушевлялся, во время беседы, и тогда говорил *со властию*, так, как никто

[1] Словарь христианских древностей об. Мартиньи С. 293, 332, 334.

из людей говорить не может (Ин. 7, 44-47), а в обыкновенное время говорил тихо, опустя очи (Лк. 6, 20), может быть, от этого казался старше своих лет (Ин. 8, 57). По Воскресении внешний вид Его настолько изменился, что и ученики иногда не узнавали Его (Мф. 27, 17. Лк. 24, 16. Ин. 21,12). Вот все, что можно узнать из Евангелия.

На памятниках древне-христианского искусства Господь Иисус Христос изображался разным образом. Первоначальный образ представления, самый древний, это символический. Спаситель изображался в виде рыбы, в виде креста, в виде агнца, в виде доброго пастыря, несущего на плечах заблудшую овцу, в виде Орфея, игрой на лире укрощающего зверей[1] ...

К не менее глубокой древности относится господствующий ныне обычай изображать Христа в длинном хитоне, с длинными волосами, и небольшой раздвоенной бородой. Господин Муравьев в «Римских письмах» (Часть 1 С. 274) и Мартиньи (С. 333) упоминают об иконе II в., на которой Спаситель изображен сходно с ныне принятым подобием. Оно находится в Римских катакомбах Каллиста и снимок приложен в сочинении Мартиньи (на С. 333). На других древних памятни-

[1] См. Словарь Аб. Мартиньи, Сборник древне-русского искусства статья Буслаева С. 44., «Странник» 1867, май, статья Катакомбы.

ках, а именно, на христианских гробницах (саркофагах) Господь изображается также довольно сходно с нынешним: в длинном хитоне и мантии, со свитком, жезлом, крестом или ключами в руках, но не в зрелом возрасте, а юным, безбородым и кудрявым. Обычай изображать Христа в этом последнем виде сохранялся еще до X века, как видно, например, на мозаиках базилики св. Марка в Венеции.[1] Замечают, впрочем, что древние художники писали Спасителя юным, когда в изображаемом событии Он являлся как Чудотворец, Сын Божий, Слово, искони соприсносущное Отцу; а когда писали Его в качестве Просветителя,[2] Учителя, то придавали Ему бороду, атрибут зрелости, опытности, мудрости. И в нашей сельской иконописи изредка встречается изображение Господа в юном виде, отголосок приемов древнейшей поры искусства. Обыкновенно в таком случае Он пишется на облаках, сидящим за трапезой, на которой иногда поставляется хлеб и чаша, например, на иконе Арх. Михаила (не вернее ли сказать, Апокалипсического всадника?).

В 944 году по усильным стараниям греческого императора Константина Порфирогенета, из

[1] Живописная энциклопедия 1847 г., т. 1. С. 38.
[2] Мартиньи С. 334. (Книга дорогая для христианской археологии!)

Едессы перенесен в Константинополь нерукотворенный образ Господень, чудесно отпечатлевшийся на убрусе. Не находим нужным излагать здесь историю св. Убруса* до принесения в Царьград, потому что она всякому более или менее знакома, по рассказу Четьих-Миней; передадим лучше предание о дальнейшей судьбе этой иконы, потому что оно довольно малоизвестно.[1]

Заметим сначала, что, вероятно, со времени перенесения св. Убруса в Византию, и стал распространяться и всюду утверждаться общепринятый тип Спасителя, а прежние разнообразные приемы[2] начали сглаживаться, исчезать.[3]

---

* Св. Убрус – полотенце, на котором Господь чудесно отпечатал Свой лик. (Полный церковно-славянский словарь, М. 1963, С. 746) (*ред.*)

[1] Материалом послужат: статья о Нерукотворном образе в ведомостях Московской Городской Полиции 1848 г., № 84 и брошюра «Подробное сказание о Нерукотворном образе Господа нашего Иисуса Христа, именуемом св. Убрус». Москва 1865.

[2] Блаженный Августин говорит: «Dominicae facies carnis innumerabilium cogitationum diversitate uariatur et figuratur». А св. Ириней еще за двести лет до Августина утверждал, что нет общепринятого подобия Христова. См. Словарь Мартиньи С. 293.

[3] При патриархе Геннадии один живописец осмелился дать Господу Иисусу Христу черты Юпитера и за это у него отсохла рука. Исцелен молитвою св. Геннадия. Наказание последовало, конечно, не за то, что живописец пренебрег условным, общепринятым подобием (мы видели, как долго его не было) и не за то, что взял за образец античное подобие (писали же Спасителя в виде Орфея, Улисса), а, вероятнее, за то, что избрал именно тип Громовержца, и тем как бы провел параллель между ним и Спасителем. Кое общение Христу со идолы? А эта параллель была бы очень ярка, очень бросалась бы всякому в глаза. Тип Юпитера (конечно, прекрасный в художественном отношении) настолько оригинален, выразителен, что, видевши его однажды, не узнать невозможно, и

Вот дальнейшая история св. Убруса. Константинопольский император Иоанн Палеолог, за важные услуги, оказанные генуэсским флотом в войну с сарацинами (2-я пол. XIV в.), пожаловал начальнику эскадры храброму моряку Леонардо Монтальто Эдесский Нерукотворенный образ Спасителя. Монтальто, в последствии дож* республики, с величайшим благоговением хранил бесценную святыню почти 20 лет в своей семейной молельни, и ежедневно возжигал пред нею свечу. Его душеприказчик Ардименто, сообразно его завещанию (1384), передал образ армянским монахам, чина св. Василия Великого, в монастырь св. Варфоломея, в 1388 г., что значится в архивах Генуэсской республики.

В 1507 г. Генуя была покорена Людовиком XII, и св. Убрус похищен начальником форта (castelletta), при помощи монастырского служителя Лоренца ди Варизи, и несколько времени находился в неизвестности. Возвращенный из Франции, он, с год, хранился в кафедральном

всякий христианин, поклоняясь такой иконе, невольно вспоминал бы о Юпитере. (Улицы и площади Константинополя были богато украшены изваяниями прежних богов, по свидетельству Кедрина). Пусть помнят этот случай живописцы, и не принимаются за писание лика Спасителева зря, как попало. Со страхом Божиим и верою (и любовию, как прибавляют греки) приступите.

* Пожизненно выбиравшийся высший сановник Венецианской и Генуэсской республики (*ред*).

соборе Генуи, пока в церкви св. Варфоломея не было приготовлено для него удобное и безопасное помещение, усердием некоего Франческо Феррарио. С этого времени (1508) св. Убрус хранится в особом ковчеге за шестью замками, и стал выставляться на поклонение верующих однажды в год. Выставка совершалась каждый раз по особому определению сената. Из 11 ключей часовни первый хранился у дожа, его носил государственный секретарь; другой в потомстве Ф. Монтальто фамилии Феррарио, а потом Кавари. В 1537 году повелено было Сенатом выставлять образ не в Пасху, а в Духов день, как время более удобное для пилигримов, по причине ясной и сухой погоды. С 1654 г. по распоряжению папы Иннокентия XII в монастыре св. Варфоломея вместо Василиан заступили Варнавиты. В 1798 г. св. Убрус остался непотревоженным, и четыре года не был выставляем на поклонение народу. С 1805 г., по присоединении Лигурии к Франции, выставки продолжились по просьбе Варнавитов, с позволения полицейского комиссара. По декрету 13 мая 1806 г. комиссар квартала св. Викентия всегда бывает при отпирании и запирании и письменно доносит об этом. С 1810 по 1814 г. выставок не было; с 1819 года прежний порядок восстановился.

При выставке Нерукотворного образа соблю-

дается следующая церемония. В его часовне совершается служение 9 дней сряду. В последний день, по определению муниципалитета, вечером, ковчег со св. Убрусом открывается в присутствии городских властей и народа, а в Духов день в 6 часов утра выносят его на паперть и осеняют народ и город, после чего он ставится на престол. Это повторяется 3 дня. Если народу очень много, то вынос повторяется через каждые три часа, а в промежуток этого времени народ прикладывается. Вечером третьего дня св. Убрус кладут на место, при начальниках города, и составляется акт, который хранится в архиве города. Впрочем, по важным причинам, открывается образ Господень и в неопределенное время. Таких случаев было доныне всего одиннадцать.

Спрашивается, ныне существующий в Генуе образ Господень есть ли подлинный св. Убрус? Вопрос этот интересен для всякого верующего, а тем более он важен для церковного живописца. Если в Генуе хранится подлинный Нерукотворный образ Господень, для христианского искусства это радость и торжество: это древнейший, точнейший, совершеннейший документ! Уж если в большей части священных изображений мы, вместо исторических портретов, видим только условные, преданием и практикой искусства освященные черты, то, по крайней мере, для изоб-

ражения Начальника веры мы имели бы историческую точку опоры — Его подлинный образ! К сожалению, подлинность генуэсской святыни подвержена сомнениям.[1]

1) Образ этот был однажды похищен и несколько времени (1507, 1508) находился в неизвестности... Когда он снова возвратился, кто мог свидетельствовать, что этот образ есть тот самый, который похищен, тем более, что Убрус Господень выставлялся на поклонение верующим редко, выставлялся на короткое время, прикрытый двойным стеклом.

2) Один итальянский священник Капеллети, тщательно исследовавший этот вопрос, признает генуэсский образ «писанным рукою Анании, эдесского живописца», и, вероятно, имеет к тому основания. Ведь грунтованное для письма полотно и чистый плат или убрус, рисунок от руки и фотографический отпечаток на ткани, при внимательном исследовании, отличить не очень трудно.

3) Когда завоеванная французами северная Италия подпала совершенно их власти, все картины, манускрипты, вообще все редкости в виде

[1] Вышеуказанная мною брошюра противоположного мнения. Пользуемся случаем рекомендовать приложенный к ней снимок (на стали) генуэсской иконы.

трофеев препровождались (1810) в столицу Франции. Нерукотворный образ остался в Генуе, как «не древней **живописи** и малоценный».

4) На полях генуэсского образа вышита якобы греческой царевной его история. Но это неправдоподобно, судя по тому, что на образе эдесский епископ представлен в латинской митре.

5) Сенатор, действительный тайный советник Горголи, занимавшийся вопросом о месте нахождения св. Убруса и других святынь, нарочно писал об этом патриарху Константинопольскому, и вот сущность полученного им ответа: по разграблении Цареграда крестоносцами в 1204 г., похищен ими и Нерукотворный образ; но корабль, везший эту святыню, равно как и драгоценный престол Софийского храма, потонул в Мраморном море, и увлек в пучину неоцененную святыню... Греческие корабельные кормчие, по преданию, из рода в род, помнят и указывают путешественникам в Пропонтиде место, поглотившее священную добычу. Патриарх прибавляет, что при введении христианства в Россию, вероятно, были принесены и копии с Нерукотворного образа, и что искать их следует в древнейших церквах Киева и Новгорода.[1]

[1] В Москве (вероятно, принесенная Иоанном III после покорения Новгорода) есть такая икона, известная под именем Корсунской, в Успенском

И так о виде Господа нашего Иисуса Христа мы можем знать только с копий весьма отдаленных и некоторых описаний.

Древнейшее из этих описаний, впрочем, по многим обстоятельствам признаваемое апокрифическим, есть донесение якобы иудейского проконсула Публия Лентула римскому сенату. Оно приложено к рукописному Евангелию Иенской библиотеки, написано золотыми буквами на пергамене и под ним сделано хорошее изображение лика Господня. Вот его перевод: «В настоящее время явился у нас, и ныне еще жив, человек с высокими качествами души и добродетельнейший; имя Ему Иисус Христос. Народ почитает Его могущественным и великим пророком, а Его

соборе, другая в Спасо-Андроникове монастыре, третья в церкви Владимирской Божией Матери у старых Никольских ворот, четвертая в церкви Спаса за золотой решеткой. О других замечательных иконах Нерукотворного образа см. в вышеупомянутой брошюре (Подробное сказание о Нерукотворном образе Господа нашего Иисуса Христа, именуемом св. Убрус. Москва 1865.) В начале XI в. находилась в Риме одна икона, наделавшая много шума. Господин Перкен (1672-1742) посвятил ей целый том. Особенно ставила в тупик глубокомысленных комментаторов подпись внизу. Мабильон полагал, что это значит abraxas – слово, употребляемое Василидианами, как талисман. Перкен возопил против этого. Гардуэнь начал путать, к чему был склонен от природы о. Гоноре де Сент-Марий доказал, что надпись – московская, и при помощи двух русских медиков, открыл, что эти слова суть: Obraz Gospoden na oubrous, которые значат, по его словам: образ Господень на убрусе. Это объяснение подтверждено русским царем Петром I во время пребывания его в Париже 1717 г. (Ведомости Московской городской полиции, вторник, 20 апреля 1848, № 84).

ученики называют Его Сыном Божиим. Он воскрешает мертвых и исцеляет всякого рода болезни и недуги одним словом Своим. Сей человек имеет высокий и чрезвычайно стройный стан, вид Его исполнен важности, необыкновенно выразителен и сильно действует на всех, так что взирающие на Него не могут не любить Его и вместе с тем не чувствовать пред Ним какого-то необычайного благоговейного страха. Волосы Его имеют цвет созрелого ореха, без блеску и гладки до ушей, а от ушей до плеч и ниже кудрявы и блестящи; посреди головы разделяются они на две стороны, по обычаю Назореев. Чело гладкое и чистое, на всем лице нет никакого пятна, и оно украшено легким, темноватым румянцем; нос и уста правильные; бороду имеет такого же цвета, как и волосы на голове, густую, но не длинную, раздвоившуюся на конце. Взгляд Его тих, скромен, величествен и необыкновенно приятен; глаза Его **небесного цвета**, проникающие в душу и блестящие... Рост Его высокий, руки прямые и чрезвычайно красивые, и Он часто воздевает их; плеча стройные», (Занимаясь наружностью, мы опускаем здесь описания нравственных качеств, принадлежащих скорее перу христианина, чем язычника).

«Сияние и величие Божества, — говорит бл. Иероним, — сокрытое во плоти, просвечивало

на Его лице и придавало Ему привлекательность, которая покоряла всех, кто имел счастие созерцать Его». «Может быть, — говорит Ориген, — не доставало чего-нибудь телесной красоте Спасителя, но выражение лица Его было благородно, небесно!»

Последнее по порядку времени, но зато наиболее достоверное описание, принадлежит церковному историку (около 1350 г.) Никифору Каллисту. Вот его слова: «Вот изображение Господа нашего Иисуса Христа, какое только можно представить в описании через письмо, всегда несовершенное: лицо Его замечательно было красотою и выразительностью. Ростом Он был по крайней мере 7 пальм (5 футов, 4 дюйма, 2 линии). Волосы Его походили на русые; они были не слишком густы, но несколько курчавы на оконечностях. Брови у него были черные, но не совсем круглые; глаза карие, исполненные необычайной жизни и необычайной красоты. Нос прямой, правильный, борода русая и довольно короткая, но волосы на голове носил Он длинные. Он наклонял немного голову, и оттого казался несколько ниже. Цвет лица Его был почти пшеничный, когда пшеница начинает поспевать. Лицо Его было ни кругло, ни продолговато; Он много походил на Свою Матерь, особенно по нижней части лица и был нежно румян».

Св. Иоанн Дамаскин в своем описании внешности Богочеловека прибавляет еще, что у Него были сросшиеся брови, — черта, не встречающаяся у других описателей. За ним повторили Елипий, Дионисий.[1]

Да и можно ли придать этому Лику какие-нибудь однообразные черты, какое-нибудь ясное выражение, когда в лице Богочеловека все таинственно, все непостижимое слияние величия и унижения, блеска и тени, Божества и человечества? То беседующий о красоте лилий, о свободе беззаботных птиц, то разделяющий суровые труды рыбарей; то милостивый и добрый, когда прощает падших, ласкает детей, указывает на Небесного Отца, который посылает дождь и солнце без разбора добрым и злым, то суровый и грозный, когда бичует торгашей и лицемеров; то изнемогающий от усталости, жажды и голода, то величественно-спокойный, когда одним именем Своим заставляет отступить целую толпу, когда поражает искуситель на горе сорокадневной... Какая кисть, какое перо в состоянии уловить образ столь сияющий и столь неопределенный, то

[1] Все эти описания заимствованы из следующих сочинений: Подробное Сказание о Нерукотворном образе, Москва 1865.; Ведомости Московской городской полиции; Археологический словарь Мартиньи; Труды Киевской Духовной Академии, 1867, февраль; О иконописании. Москва, 1845.

меланхолический, как лунное сияние, то строгий и поражающий, как раскаты грома! Агнец и лев от Иуды, голубь и орел, камень претыканий, о который разобьются упавшие на него, и который раздавит тех, на кого обрушится, *знамение пререкаемо* (Лк. 2, 34), невечернее Солнце, сияющее в полуночном тумане над волнами Галилейского моря! *Удивися Твой разум*, Христе, *от мене, услышавшу преславная веления смотрения Твоего*! (Ирмол. глас 6-й, песнь 4-я). Выпадает кисть и резец из рук художника, когда он обдумывает, каким бы образом в одном законченном виде выразить личность столь подвижную, характер столь чудно-двойственный, существо столь необыкновенное...

Церковному художнику остается придерживаться подобия, освященного преданием Церкви — это во-первых; а во-вторых, сообразно месту, времени, положению дела, придавать на изображении священных событий этому Лику выражение благопотребное и приличное. А все-таки как бы желательно, чтоб один из самых древнейших и бесспорнейших (по мнению знатоков иконного дела) снимков св. Убруса был, сколько возможно более распространен в бесчисленных экземплярах между художниками и верующими! Изобретение фотографии и метахромотипии, дает к этому, по-видимому, самые удов-

летворительные средства.[1]

В заключение общих замечаний о наружности Господа Иисуса Христа сделаем еще небольшую отметку касательно иконы св. Убруса. В старинных сельских церквах нередко встречаются древние изображения Нерукотворного образа необычайной величины, с ликом колоссальных размеров. К числу подобных икон можно отнести образ, находящийся в Нижегородском кафедральном соборе, принесенный из Суздаля и прославленный чудотворениями. Впрочем, он немного больше натуры, а случается видеть лик в аршин длины! Не входя в рассуждение о вкусе наших предков, думаем, что такие иконы, вероятно, назначались для боль-

[1] Называемый греческим словом метахромотипия, новоизобретенный способ воспроизведения живописи, состоит в следующем: на приготовленной особым способом бумаге печатается требуемое изображение масляными красками, но не так, как обыкновенная хоромолитография, а в обратном порядке тонов, т. е. цвета, долженствующие лежать сверху, налагаются прежде, а уже на них помещаются нижние, основные цвета, причем краскам и тонам сообщается особенная сила и густота. Полученное таким способом изображение, по свойству бумаги, на которой исполнено, и с помощью некоторых приемов переводится всецело до малейшего атома краски на какую угодно поверхность, на холст, дерево, железо, стекло, так что краски все перейдут на избранную поверхность, а бумага, на которой они были прежде, снимается совершенно чистая. В результате получаются изображения, воспроизводящие подлинник с самой строгой точностью, и как бы писанные от руки. Таким образом, иконы, исполненные с помощью метахромотипии, сохраняют все достоинства иконописи, с той, притом, пользой, что десятки тысяч икон будут все одинаковы и все как одна оригинальная. Этим способом печатаются Святцы І. А. Солнцева, да что-то очень уж медленна!

(Сын Отечества 1862, № 287).

шого расстояния, ставились или на горнем месте, или в глубине купола. И ныне, или писать их вовсе не следует, или надобно ставить в перспективе отдаленных местностей, потому что вблизи они не всегда производят то впечатление, какого бы желалось благочестивому христианину или развитому любителю искусства.

Изображения *Христа-Младенца* очень распространены и в восточной и в западной живописи. Живописцы западные и наши подражатели особенно любят писать Его обнаженным; иконописцы, напротив, всегда прикрывают Его одеждой; только на некоторых иконах можно видеть отступление от этого обычая: открытые колена (на иконе под названием «**Достойно**»), или грудь (**Нечаянная радость**), или то и другое (**О всепетая Мати!**). Совершенно обнаженным Младенец-Иисус пишется только в чаше Иоанна Крестителя. Живописцы, рисуя наготу младенческого тела, вероятно, гонятся просто за красотой, хотя в этом способе представления есть доля вероятности. В Италии и в других южных местностях, нередко можно видеть играющих детей совершенно без одежды. Благорастворенный климат благословенного юга позволяет возрасту невинности являться в прародительской одежде невинности. *Беста оба нага, не стыдястася* (Быт. 2, 25). Иконописцы избегают наготы, вероятно, по чувству стыд-

ливости. Впрочем, и прикрытого одеждой, Богомладенца они изображают большей частью неудачно. Христос-Младенец наших иконописцев, по замечанию господина Буслаева, «обыкновенно больше походит на маленького взрослого человека, с резкими чертами вполне сложившегося характера, как бы для выражения той богословской идеи, что Предвечный Младенец, не разделяя с смертными слабостей детского возраста, и в младенческом Своем образе являет строгий характер Искупителя и небесного Судии».[1] Но Тот, Кто сделался подобным человекам и по виду стал как человек (Филип. 2, 7), разве не разделял слабостей детского возраста.[2]

Господь (возрастный) изображается обыкновенно и преимущественно в двух видах: или 1) **в рабии зраце**, в том виде, в котором совершал Свое высокое служение человечеству; или 2) как Царь царствующих, — Господь Вседержитель и Судия (Апок. 19, 15. Ис. 6, 1. Деян. 1, 9-11. Мк. 1, 13. Апок 21, 10-27; 22, 1-5. 7. 16). В этом последнем качестве Он представляется неодинаково. Иногда Он представляется в царском одеянии

[1] Сборник Общ. Древне-русского искусства, 1866. С. 20.

[2] Картина какого-то западного живописца, представляющая Христа-Младенца уснувшим положа голову на крест, как на возглавницу, довольно удачно выражает идею Искупителя. Но она не может быть иконой в строгом церковном смысле и стиле, хотя выражает в грациозной форме строгую и возвышенно-печальную идею.

и митре, как царь и первосвященник, а иногда (чаще), тоже сидящий на троне,[1] но не с покровенною главою и в Своем обыкновенном одеянии. Древнейшее изображение (400 г.) в этом последнем виде встречаем в археологическом словаре аб. Мартиньи, и оно очень сходно с тем, как обыкновенно изображается в нашей иконописи Господь Вседержитель, и отличается только латинским сложением благословляющей руки.[2]

Течение речи привело нас к рассуждению о форме благословляющей десницы, как она изображается в произведениях церковного искусства. Неизвестно, каким сложением перстов благословлял Господь наш Иисус Христос. Наши живописцы, нередко копируя с иностранных образцов, придают благословляющей деснице два вида: или все персты простерты, как-будто для возложения рук или сложены по образу **латинского** перстосложения, то есть два меньших перста пригнуты, остальные простерты. Иконописцы тоже пишут благословляющую десницу Спаса в двух видах: или дают перстосложение **именос-**

[1] Или на радуге (Бт. 9. 12, 13), как, например, на серебряной иконе, пожертвованной Константином Великим в Латеранскую базилику. Православный Собеседник 1865, февраль.

[2] В церкви св. Агафии в Равенне; подобное в церкви св. Аквилина в Милане. См. Мартиньи С. 436.

ловное, или старообрядческое, которое иные именуют **армянским** (заметим, довольно близкое к латинскому). Мыслящий христианин, конечно, не будет придавать существенной важности таким незначительным разностям, тем более, что исследователи древностей единогласно говорят, что древняя церковь не придавала особого значения этой разнице. Во многих древних храмах на мозаиках и фресках Спаситель на одной стене благословляет по-гречески, на другой полатински. Фоджини обнародовал барельеф одного греческого диптиха (помянника), на котором изображены вместе апостолы Петр и Андрей. Первозванный представитель восточной церкви, просветитель Византии, благословляет по-гречески, а Петр по латинскому обряду.[1] Господин Буслаев в своем сочинении об иконописании представляет снимок миниатюр одной рукописи VI в., находящейся в Туринской библиотеке: пророк Иоиль благословляет по-гречески, Михей — полатински, или, точнее сказать, старообрядческим крестом.[2] Итак, существенно важной разницы нет, но желательно, чтобы художник православный, пишущий для православных, слагал благословляющие персты десницы Господней по пра-

[1] Словарь Мартиньи С. 85.
[2] Сборник Общества древне-русского искусства С. 86.

вославному обряду, имянословным перстосложением.

Теперь обратимся снова к прерванной беседе об одежде.

Касательно цвета одежды заметим, что царское одеяние на Господе пишется или белое, или багряное (пурпуровое); обыкновенное же так: хитон красный, верхнее облачение (риза) голубое или синее. Не пускаясь в символическое объяснение этих цветов, заметим, что отступать от этого предания, освященного веками, без нужды не надобно. Мартиньи полагает, что Господь носил одеяние белое. Этот цвет был в большом употреблении у евреев. Климент Александрийский советует христианам носить белую одежду. Часть ризы Господней, хранимая в Москве, беловатого цвета.[1] Из раздела одежды Иисуса Христа, между прочим, видно, что она была полна и прилична, и вообще, между вещами, Ему принадлежавшими, едва ли были такие, которые не стоили чего-либо. Тканый хитон показывает даже избыток и изящество, и, как повествует предание, был плод трудов Его Матери. Если сравнить одеяние Иисуса Христа с суровой пустынничес-

[1] В Трире (Treves) сохраняется хитон Господень (якобы). Он походит на шерстяной и от давности лет цвет его трудно определить. Можно утвердительно сказать только то, что он ближе к темному, чем к светлому. Мартиньи С. 512.

кой одеждой Иоанна Крестителя, то усматривается значительная противоположность, которая простирается на весь внешний образ жизни Иисуса Христа и Его Предтечи.[1] Иконописцы обкладывают золотыми позументами оплечья и края рукавов. Когда Господь изображается одинокий или сидящий на престоле Вседержитель, тогда это прилично, но когда Господь изображается среди исторической обстановки, позументы, золото — неуместны. Господь мог сказать, как ученики Его: *сребра и злата несть у Мене*. (Деян. 3, 6).

Обыкновенная обувь палестинского простонародья грубые сандалии; Господь не гнушался этой обувью... О, вы, **в путь узкий хождшии и прискорбный и крест, яко ярем, вземшии**! утешьтесь, **восклоните главы ваша**! Сам **Начальник веры и Подвигоположник** странствовал по земле в сандалиях, но когда Господь изображается в царском одеянии, в прославленном виде, не следует Его писать в сандалиях или с босыми ногами. Ни что не должно напоминать о состоянии уничижения. Все говорит о славе Его: трон, держава, скипетр, венец, порфира, —

[1] «Последние дни земной жизни Господа нашего Иисуса Христа». Одесса. 1860 г. С. 414. Несмотря на бесчисленные изобретения нашего времени, нам неизвестен секрет этих нешвенных одежд, коринфского металла, греческого огня и других изобретений древности.

зачем же ноги напоминают **о рабии зраце**? На Царе славы все должно говорить о славе. *Иисуса распятого ищете?: Несть зде:* (Мф. 28, 5. 6).

На виньетках разных нравоучительных книжек можно нередко видеть картинку, где Господь, проповедующий в Иерусалимском храме, представлен в чалме. Отнюдь не принимая чалму за символ исламизма (евреи, христиане носят ее на востоке также как магометане по требованию климата), мы, тем-не-менее, не желали бы видеть Иисуса Назорея **в чалме**! Евреи не носили никакой головной покрышки; в случае жары, ветра, холода, защищали голову мантией. Единый приличный Ему головной убор — **терновый венец**. Живописцы изображают его сплетенным из толстых ветвей терна, красиво извитый, но со страшными иглами. Иконописцы нередко рисуют нам, как два воина, почему-то железными клещами, надевают его на невинную главу. Зачем эти щипцы? По замечанию приснопамятного автора «Последних дней земной жизни Иисуса Христа» этот венец был просто сплетен из первой колючей травы, какая росла на дворе претории Пилатовой, а не непременно из настоящего терна; да хоть бы и из терна, — разве грубые руки палачей боялись дотронуться до терна без перчаток? Разве венец был свит из раскаленных прутьев? Зачем же щипцы?[1]

Христос на Иордане у иконописцев пишется так, как будто Он стоит подле стены, на которой написаны Иордан и береговые скалы, то есть, Христос обнажен, но не погружен в воду, которая остается позади Его как декорация. Не худо бы руководиться в этом случае одним из древнейших изображений Крещения (V в.) в церкви Предтечи в Равенне: Христос стоит погруженный в струи Иордана по пояс.[2] Это ближе к действительности, к погружению...

Живописцы рисуют Крещение весьма разнообразно. По большей части Спаситель препоясанный стоит по колена в воде, а можно ли на такой глубине окунуться человеку с головой? Иоанн простирает над Ним руку, иногда по западному с раковиной для обливания, а для чего обливать человека из маленького черепка, когда он стоит среди такого приволья воды? Другое дело, если бы Крещение происходило среди безводной степи... Пишущему случилось видеть еще

[1] По мнению некоторых путешественников, терние венца – трава, именуемая по-арабски набекою, по листьям и цвету похожая на плющ, и теперь во множестве растущая в Палестине. (См. Последние дни земной жизни Господа нашего Иисуса Христа. Изд. 2-е, Одесса 1860, С. 360 и 517). По мнению св. Афанасия Александрийского, для венца были употреблены ветви атода или рамна, самого большого из колючих растений Палестины. (См. Душеполезное чтение 1867, декабрь; 1863, №№ 1-5).

[2] Рисунок и описание см. в Сборнике Московского Общества древнерусского искусства С. 52. К сожалению, на указанном образце Креститель поливает голову Спасителя из раковины: черта чисто западная.

более замысловатый эстамп: на заднем плане — горы, покрытые городами и селениями (пустыня Иорданская)! Ближе — широкая полоса Иордана; на первом плане, среди тростника, в какой-то мелкой лужице, вероятно, в заливе Иордана, на коленях стоит Господь, а Иоанн поливает Его из раковины. Сколько несообразностей вдруг! Зачем креститься в луже, когда Иордан рядом? К чему становиться на колена, когда погрузиться за мелководием все-таки невозможно? На что обливанье при обилии воды? А уж если непременно нужно обливанье, то не удобнее ли оно на берегу, на траве, чем в тинистой заводи или в луже? Все эти несообразности происходят от погони за оригинальностью, новостью композиции!

Христос распятый. Первенствующая церковь избегала этого изображения по очень понятным причинам. Искупителя человечества, Свет мира, Единородного от Отца выставлять в таком позорном, таком ужасающем (скажем смело), в таком унизительном, отвратительном виде опасно было на глаза только уверовавших, новонасажденных христиан (1 Кор. 1, 23). Язычники так зло, так жестоко издевались над распятым Богом! И потому в христианской иконографии до времен Константина нет ни малейшего намека на ужасную казнь Агнца, закланного за грехи вселенной. Потом появляются намеки, довольно робкие ука-

зания на кончину Искупителя:[1] здесь вы видите среди цветочного венка крест; там — Агнца, несущего на плече крест, или стоящего у креста и облитого кровью; в одном месте крест среди двоих разбойников, а над ним в медальоне лик крестного Страдальца; в другом на жертвеннике или в средоточии креста заколенный Агнец...[2] Новорожденная церковь боялась встревожить нежные сердца потрясающим зрелищем позорной казни! Не ранее VI века (586) является страшная икона[3] Распятия, и то в глубине Галлии (около 593 г.), когда не только очевидцев этой пытки не осталось в живых, но и самое предание от времени утратило первоначальную яркость колорита. Но и то долго после этой попытки церковь не смела изображать распятого Богочеловека среди исторической обстановки. Пятошестый собор (692) запретил символические изображения. Тогда стали писать Господа на кресте, но как бы не висящего, а стоящего с поднятой главой, в хитоне (без рукавов — colobium), хотя по римскому обычаю распинали преступников обнаженных, что и Евангелие подтверждает (Мф. 27, 35). Так писали еще в начале VIII века. Позднее, когда память бесславной казни

[1] Мартиньи — Crucifix

[2] См. статью 'о христианской живописи, Православный Собеседник 1865, февраль.

[3] Мартиньи С. 191.

исчезла из воспоминаний народа, христианское искусство понемногу стало осмеливаться писать Распятого без одежды, в одном препоясании. Любопытно видеть, что в глубине Великороссии, в глухих селениях, где немало писанных и резных икон Распятия в церквах, благочестие старушек препоясует Распятого дорогой пеленой от персей* до ступни. Драгоценный знак (не в обиду новейшему искусству будет сказано: оно право с исторической точки зрения) внутренней связи нашей церкви с древнейшими преданиями христианства!

Живописцы рисуют иногда распятого Иисуса в терновом венце, иногда без него; иконописцы — всегда с непокровенной головой. Которые ближе к исторической правде, нелегко решить. Но изображение в терновом венце ярче выставляет насмешливый вопрос Пилата: *Царя ли вашего распну*? (Ин. 19, 15), Терновый венец на Распятом служит как-будто пояснением надписи: *Иисус Назарянин Царь Иудейский*![1]

Кстати, о надписи. Иконописцы дают ей всегда вид деревянной дощечки (или даже перекладины, что, очевидно, излишне и напрасно), а живописцы чаще — вид лоскута бумаги, полу-

---

* Перси – грудь (*ред*).

[1] Автор «Последних дней жизни Иисуса Христа», уверяет, что писание в венце – древнее обыкновение, имеющее вид исторического предания. С. 396.

развернутого на манер свитков. Первое, по нашему мнению, вернее: 1) Пергамент и папирус были дороги; дешевле и удобнее было употребить на это лубок (liber) или дощечку. 2) Полусвернувшаяся четвертка бумажки не удовлетворяет цели, для которой назначена. Где уместить на ней довольно сложную надпись, да еще на трех языках? Кто разберет такую мелкую скоропись, тогда как Евангелие утверждает, что *мнози чтоша* (Ин. 19, 20). 3) Сохранившееся **надписание вины**[1] имеет вид деревянной дощечки, а не пергаментного или папирусного лоскута. Показываемый в Риме, в базилике Креста, обломок этой святыни имеет 7 дюймов вышины и 13 длины. Материал, по-видимому, дерево или лубок; буквы красные по белому полю. Надписи сохранилась самая незначительная часть.

В живописи церковной обыкновенно вместо надписи, вероятно, ради краткости, помещаются только начальные буквы слов и притом либо на одном русском, либо на одном латинском: «I.Н.Ц.I.»; «I.N.R.I.». На иконе Сорокина, известной пишущему по удачному фотографическому снимку, все три надписи воспроизведены на подлинных языках, с надлежащей полнотой. Пример достойный подражания, хоть и неподражаемый для

[1] Словарь Мартиньи С. 193,513.

сельских мастеров.

Иногда, подражая западным образцам, пишут Распятого висящего на трех гвоздях, то есть, будто ноги сложены одна на другую (и даже под подставки или подножия) и прибиты одним гвоздем. Очевидно, трудно сделать так, принимая в расчет обыкновенную тяжесть человеческого тела. Разве у железного Рима железо было дороже папируса?

Касательно подножия, заметим, что живописцы часто его опускают, но почти все древние изображения Распятия имеют подножие; это дает право предполагать, что подножие было у римлян действительно в употреблении.[1] Почему иконописцы пишут подножие всегда покрившимся, от левой руки зрителя к правой, сказать не можем.[2]

Христос во славе. Иконописцы отличают состояние славы сиянием вокруг всей фигуры на иконах «Преображения», «Воскресения», «Вознесения». Живописцы воскресшего и возносящегося Господа нередко пишут почти совсем обнаженным.

---

[1] Мартиньи С. 193. На «Последние дни земной жизни Иисуса Христа» С. 392 и примечание С. 522 – противоположного мнения. Первый говорит о подножии Григорий Туронский (VII в.), не поминая источников. С. Димитрий Ростовский не высказывает решительного мнения.

[2] В словаре Мартиньи, в дополнение к сказанному о распятии, предлагаются еще следующие, важные для благочестивого любопытства сведения; терновый венец находится в Париже; гвоздь и игла от терна в Трире (Treves); хитон там же. Плащаница в городе Turin, губка в церкви Иоанна Латеранского в Риме, копие в Ватиканской базилике. Касательно других памятников земной жизни и страданий Господа, Мартиньи замечает, что, будучи свидетельством искренней веры и глубокого благочестия

Не лучше ли писать Его в обычном одеянии? «В тот же, конечно, час в который воскрес Христос из мертвых, Он явился впервые Магдалине, но явился в одежде вертоградаря; в тот же день, в который воскрес от гроба, явился Он двум ученикам Своим, шедшим за шестьдесят стадий от Иерусалима, но явился опять в одежде. Где Он мог взять одежду, в столь короткое время по воскресении? Конечно, там же, где берут ее Ангелы, когда по изволению Божию, являются людям, то есть, в недрах всемогущества Божия».[1] В этих состояниях славы, пожалуй, не мешало бы писать Спасителя и в белом световидном сияющем облачении. Но, говоря вообще, обычное, красное одеяние лучше: оно напоминает нам победу Воскресшего и Вознесшегося над врагами нашего спасения, кровавым цветом одежды свидетельствующего о поражении их и погублении. В таком виде представляется Он у пророка Исаии. *Кто сей пришедый от Едома, червлены ризы Его? Сей красен во утвари, зело с крепостию. Почто червлены ризы Твоя и одежды Твоя яко от истоптания точила?* (Ис. 63, 1-3).

Расставаясь с непостижимой и необъяснимой личностью Бога, ставшего человеком, Царя, прияв-

---

наших предков, они не все в состоянии выдержать историческую критику. Например, вместо четырех крестных гвоздей, их, по разным местам, насчитывается двадцать четыре.

[1] См. ст. «Икона Воскресения».

шего вид раба, заключим замечанием, что ни одна личность истории и мифологии, ни одно лицо Ветхого и Нового Завета, одним словом, никто из земнородных не служил столько раз задачей для искусства, темой для бесчисленного множества художников всех степеней искусства и отраслей, всех веков, стран и народов. В каких видах и положениях не изображали Его искусства живописи, ваяния, музыки, поэзии, истории! Какими облаками сомнений не стараются облагать лучезарную личность Богочеловека враги Его от фарисеев до Ренана и ему подобных!

Отрадно думать, что, исключая этих сынов погибели, всему человечеству эта личность в живописи, скульптуре, поэзии, всегда и везде, была, есть и будет предметом благоговейного созерцания, размышления, почтения, любви утешения, отрады и надежды, радости и славы. Помни это, художник, когда берешь ты кисть, и намереваешься изобразить достопоклоняемый лик Богочеловека, Искупителя мира.

Священник Владимирский

БОГОМАТЕРЬ, ПРЕДТЕЧА, ЕВАНГЕЛИСТЫ, АПОСТОЛЫ И ПРОЧИЕ СВЯТЫЕ В ЦЕРКОВНОЙ ЖИВОПИСИ

Богоматерь

Исключая достопоклоняемый лик Спасителя, нет в христианской иконографии ни одного предмета, который бы так часто был изображаем, так увлекал сердце, так упражнял талант художников всех времен, как лик Пресвятой Девы.

В первенствующей Церкви были еще некоторые сомнения: был ли Искупитель мира прекрасен по внешнему образу и подобию?[1] Но каса-

[1] См. Сборник Общества древне-русского искусства, ст. господина Буслаева об иконописи. С. 49.

тельно лика Святейшей из Дев никогда не было ни малейшего сомнения: Она была **олицетворение доброты**, figura probitatis — голос всей Церкви, по выражению св. Амвросия Медиоланского (de virgin. L. I. II. c. 2). Все художники с первого, кто осмелился изобразить «Честнейшую Херувим Матерь Бога нашего», малые и великие, старались придать лику Приснодевы всю красоту и нежность, все достоинство и величие, какие воображение и кисть их придать были в состоянии.

Самое первое по времени, после приписываемых преданием св. ев. Луке икон Богоматери, изображение, в котором Она является, есть «**Поклонение волхвов**» — икона, многократно встречаемая на фресках и саркофагах катакомб. Обыкновенно Она изображалась и изображается в самонежнейшей юности; боголепная чистота сияет во всех чертах Ее лика. Как замужняя женщина, Она имеет на голове покрывало, ниспадающее на плечи, по обычаю замужних женщин иудейских.[1] Иногда же Она пишется с непокрытой главою, в знак Ее приснодевства, с распущенными по плечам волосами. Со времен Юстиниана встречаются изображения Приснодевы без

[1] Пять дней в св. земле. Душеполезное чтение. Заметка об одежде нынешних вифлеемлянок.

Предвечного Младенца на руках. Иногда изображалась Она стоящей на драконе — намек на пророчество, что *Семя жены сотрет главу змия* (Быт 3, 15);иногда окруженная светом, как Апокалиптическая *жена, стоящая в солнце* (Ап. 12, 1); иногда с мечом в груди, в воспоминание Симеонова пророчества *об оружии, которое пройдет душу Ея*. (Лк. 2, 35).[1] Позднейшая иконопись преимущественно любила изображать Ее, как Матерь Бога, высшую небес, Царицу Ангелов. Облачение Ее отличается столько же простотой, сколько и вкусом: красная (символ страданий), оранжевая (атрибут вдохновения), пурпурная (воспоминание о царском происхождении) верхняя одежда (гиматион), синяя или голубая (небо) нижняя — вот весь наряд Ее! И тяжко смотреть, как иногда какой-нибудь немудрый изограф умудрится распестрить Ее всевозможными колерами: покрывало желтое или зеленое; подрукавники белые или голубые: туника розовая или пурпурная, желтый пояс, мантия синяя или фиолетовая... Целая радуга! Да еще, кстати, распустит великолепные волосы и дорогой булавкой пришпилит очень казисто написанный вуаль! О, Ты, любившая скрывать глаголы в сердце Своем,

[1] См. о Христианской живописи. Православный собеседник 1865, февраль.

Дщерь Царева, которой красота внутрь, прости им: *не ведят бо что творят*!

Не хуже этих италианизированных художников умеют испортить лик Приснодевы наши византийствующие художники. Наденут на Непорочную главу громадную, тяжелую и неуклюжую корону, обвешают покрывало **ряснами златыми**. Мишура, мишура.[1] Прости им: *не ведят, что творят*! Зачем Ее чистоте, зачем Ее красоте эти тряпки, эти погремушки? *Вся чиста еси ближняя моя и порока несть в тебе* (macula non!) — вот Ее убор. (Песнь песней 3, 7).

Исторических свидетельств о наружности Богоматери мы не имеем, если не принимать во внимание позднего свидетельства Георгия Кедрина (Synopsis), писателя XI века, который, по преданию, говорит: «Имела возраст средний,

---

[1] Здесь речь идет не о золоте, собственно, а о вкусе. Повторим сказанное прежде: все эти украшения идут в дело, когда Приснодева изображается как Царица небес в идеальном величии Своем (например, икона «Киевопечерской Божией Матери»), но не уместны среди исторической обстановки, например, на иконах «Благовещения», «Введения» и т. п. Да и там надо беречь золото, вкус дороже золота. На челе и плечах Богородицы обыкновенно изображаются три золотые звезды, якобы в знак того, что Она до Рожества, в Рожестве, по Рожестве пребыла Девою, и потому есть и называется *Приснодева*. Не отрицая такого символического объяснения, заметим, что эти звезды или банты, довольно обыкновенное украшение одежд у древних. Они делались из металла или пурпура, назывались Calliculae, накладывались на подоле и плечах разных одежд в различном количестве, например, на одежде Дидоны на ватиканской рукописи Виргилиевой Енеиды. См. у Мартиньи Calliculae.

пшеничный цвет лица, волосы белокурые, взор светлый, очи миловидные, любила одежды некрашенные».*

Есть существенная разница между темами и манерами художников севера и юга, запада и востока. Протестантский север избрал преимущественно предметом вдохновений образ страждущего Искупителя, юг — Мадонну. Запад изображает Ее преимущественно как Матерь и Деву, восток, преимущественно, как Царицу. В восточной иконографии Она постоянно изображается в богатой одежде, часто с короной на главе, сидящей на троне (даже во время Благовещения). Не протестуя против такого направления, заметим, однако, что первенствующая церковь не боялась приникать благочестивым вниманием к обыденной жизни Девы Назаретской. Древние иконы «Благовещения» представляют Ее за прялкой или с кувшином в руках у источника, выслушивающей приветствие Ангела. Хотя новые иконописцы, принимая во внимание бессеменное зачатие и безболезненное рождение Иисуса Христа, справедливо пишут Ее сидящей, но древнейшие иконописцы не затрудняются представлять Ее лежащей у яслей, по образу обыкновенных

* Простые, без украшений (*ред*).

жен-родильниц... Но да не будет спора! Оба направления равночестны, приличны и святы. Благоговейно и честно изображать Ее как Царицу небес; не нескромно изображать Ее и как жену тектона* галилейского. Осмелился же Вселенский Учитель[1] благоговейной мыслью погрузиться в частную жизнь Пренепорочной, воспроизвести в уме Ее мысли и речи, сомнения Иосифа, слезы и **смех девич**... Пусть только художник с чистым сердцем приступает к изображению «Чистейшей светлостей солнечных».

По ходу речи всего ближе говорить об иконе «**Благовещения**».

Благовещение, на колодце, или у источника, и с веретеном в современной иконописи что-то не встречается; встречается обыкновенно, «Благовещение» с книгой; тут же, иногда, в миниатюре, где-нибудь в дальнем уголке, рисуется нечто в роде беседки или бельведера, к которому слетает ангел: это **Благовещение во храме**. В живописи «Благовещение» изображается чрезвычайно разнообразно, но редко удачно. Удачнее дру-

---

* Плотника (*ред*).

[1] Прочтите это замечательное слово Иоанна Златоуста в прологе под 25 марта: «лице девиче, устроение девиче, очи девичи, смех девич, беседа девича, а чрево не девиче, а матернее!» Пусть примут это во внимание те, которые не желают придавать изображению Богородицы не только красоты, но даже и юности.

них пишущему кажется рисунок, помещенный в Священной Истории Базарова. В углу комнаты, у налоя, стояла Пресвятая Дева и молилась; вдруг скрипнула дверь, Она обернулась — входит Ангел. Просто, естественно. Но зачем же Ангел приседает на одно колено? Это не в обычаях еврейских. Не уместны, также, золотые кресла, занавесы, богатые облачения на иконописных изображениях «Благовещения». Живопись избегает этой ошибки, но иногда впадает в другую крайность, в театральность: вместо иконы выходит какая-то иллюминация, букет цветов, нежащих зрение, что-то в роде, так называемых, **живых картин**. Архангел весь из эфира и радуги; одежды ослепительной белизны веют как облако, кисея, газ; бледно-лиловые крылья, шелковый розовый шарф (орарь); что-то вроде жилета, расстегнутого на груди, блещет оранжевым атласом; золотые кудри веют; поза, жест, все рассчитано на эффект! Приснодева на коленах, в красивой позе на бархатной подушке с золотыми кистями; белье так сияюще, складки голубого одеяния до того бирюзово-небесны, столь накрахмалены, так щеголевато сложены, что, видимо, не обыкновенную жизнь, не происшествие в Назарете пишет живописец, а все подбирает для блестящей **живой картины**! Нет, берите сюжеты для подобных произведений откуда угодно, только «Благовеще-

ние» не трогайте!

Богородица является еще на иконах «Рождества», «Распятия», «Положения во гроб», «Вознесения», «Сошествия Св. Духа» и «Успения». Обо всех этих иконах довольно заметить: 1) на них не следует писать Ее в богатой одежде; 2) не то лице Ее на Успении, что на Благовещении; но старость должна быть благоизрядная, святолепная. На иконе Успения иногда, где-нибудь в сторонке, изображается, как Пресвятая Дева, явясь апостолу Фоме, в утешение, дарит ему свой пояс. Пояс пишется обыкновенно в роде наших: узенькая ленточка или шнурок аршина в полтора длиной. Брачный пояс еврейских девиц был великолепный и дорогой шарф, несколько раз обвивавший талию. Отдавая его избраннику, этим выражали согласие на брак. Таким образом, Пресвятая Дева, отдавая, по смерти, свой пояс, образно и лаконично говорит: **Я — Приснодева**! (Мой пояс до гроба не принадлежал никому)! Какой выразительный урок любвеобильному, но всегда склонному к сомнениям Апостолу!

Некоторые новые живописцы изображают Богородицу, лежащую в обмороке у подножия креста («Христос на Голгофе» Штейбена, «Снятие со креста» Даниеля Вольтерры). Строгие иконопочитатели соблазняются таким видом изнеможения... Полагаем, что лучше избегать изобра-

жения этой тягостной сцены, но она совершенно возможна, очень вероятна. Пусть всякий представит себе положение матери в таких обстоятельствах, матери с душой столь возвышенной и любвеобильной, как душа Приснодевы Марии. Во дни молодости явился Ей сияющий Ангел, говорил Ей торжественные и радостные речи: у Нее будет Сын! Он наследует престол прародителя Давида! Царству Его не будет конца! А теперь, когда и силы оскудели, и кормить некому, этот Сын, **чаяние языков, утеха Израиля, со беззаконными вменися**, повешен как бунтовщик, изменник! «Теперь Мария оставалась одна в сем мире, оставалась Материю уже не Иисуса, всеми любимого и уважаемого, Коего страшился сам Синедрион, Который составлял предмет надежд Израиля, а Иисуса, всеми оставленного, поруганного, окончившего жизнь на Голгофе, вместе с злодеями».[1] О вы, мимоходящие путем сим, обратитесь и взгляните! Есть ли болезнь, подобная болезни моей! (Плач Иеремии 1, 12). Пусть прочитают обильный слезами канон повечерия Великой Пятницы, **плач Богородицы**, творение св. Андрея Критского, и вникнут в эти речи, полные неутешного горя! Незабвенный автор «Последних

[1] Последние дни земной жизни Господа нашего Иисуса Христа 1860, изд. 2. С. 423.

дней земной жизни Иисуса Христа», описывая, как Голгофский Страдалец поручил Свою сиротеющую Матерь попечениям возлюбленного ученика, вслед за тем замечает, что, по ходу евангельского повествования, заметно отсутствие Богоматери на Голгофе;[1] что, по-видимому, ученик удалил Ее с лобного места от тягостного зрелища последних минут крестной смерти, а сам вскоре возвратился принять последний вздох своего друга и Бога. Не отстраняя сего изъяснения, с неменьшей вероятностью можно допустить, что Она, не удаляясь от Креста, впала в бесчувствие, выслушав крестное завещание, и, таким образом, была избавлена от тягостного зрелища милосердием Сына, не попускающего искушения выше силы. Такая догадка подкрепляется, если принять в соображение расстояние от Голгофы до Иерусалима. Как успел проводить Ее туда и прийти обратно возлюбленный ученик Ее Сына и нареченный сын Его Матери?

Всякому известно, как много так называемых явлений Богородицы; но, вероятно, никто не знает полного числа всех явлений и определяемых ими наименований икон. Одни из икон Богородицы называются по изображаемому событию: «Не

[1] Последние дни земной жизни Господа нашего Иисуса Христа 1860, изд. 2. С. 425.

рыдай мене Мати», «Целование Мариино»; другие по именам Богородицы: «Неопалимая купина», «Нетленный цвет»; третьи по Ее свойствам и силам: «Всех скорбящих радость», «Умягчение злых сердец», «Утоли моя печали»; четвертые по месту явления : Иерусалимская, Казанская, Киево-печерская, Феодоровская и т. д. Все вместе красноречиво свидетельствуют, какой глубокой и теплой верой, каким всеобщим почитанием народов окружено имя Заступницы рода христианского.

Невозможно иметь точные снимки со всех икон Богородицы. Писать с первой попавшейся суздальской копии, или печатной картинки, неловко. Во-первых много ошибок, а во-вторых — произвола. Что делать? Мы держимся того мнения, что лучше рисовать с суздальских копий и лубочных картин (они строже держатся оригинала, копируют, по возможности, буквально); но не обязан образованный художник буквально копировать грубоватость, неуклюжесть первоначальных рисунков, эти фигуры без округлостей и светотени, лица без жизни и выражения, контуры членов и складки одежд без истины, без рельефности... Как хороший музыкант, нашедши где-нибудь в старинном обиходе древний выразительный мотив, по изложении грубовато, чуть не на крюковых нотах, перекладывает его на современ-

ную нотную систему, приделывает приличный аккомпанемент к его мелодии, и тем воскрешает и оживляет спавшее музыкальное зерно и оно развертывается в невиданной красоте, с новым благоуханием — так художник-живописец, заимствуя сюжет из древней композиции, может и должен облечь данную тему всем богатством светотени, колорита, истины и красоты, какое дает ему современное состояние техники искусства. Зачем я стану писать лицо цвета темной охры, когда могу придать ему естественную белизну и румянец; или тонкие руки и сухие икры у Младенца, когда это неправда? На одной иконе Предвечный Младенец обнимает шею Своей Пречистой Матери, а другую руку положил на грудь; но рука обнимающая[1] сделана столь длинна, что, обвившись около шеи, выходит еще целой кистью под ухом. Такую ошибку, очевидно, не следует копировать. Может быть, на это скажут: икона чудотворная. Чудеса Божией благодати не

[1] К слову: на иконе «*Троеручицы*» пишут у Богородицы три руки естественных. Неестественно, несправедливо. Третья рука должна быть написана металлическая, серебряная, висящая на цепочке у иконы. Такую руку привесил к иконе св. Иоанн Дамаскин в память чудесного исцеления своей неправедно отсеченной руки, по обычаю, ведшемуся еще от глубокой древности. Подлинник находится в Хиландарской обители св. Саввы, и при брошюре *Описание Хил. Лавры* приложен литографический снимок с этой иконы. Краткая история Хиландарской Лавры на св. горе Афонской. СПб. 1862.

имеют ничего общего с искусством иконописца или неискусством. Неграмотные рыбари покорили вселенную силой слова, но Василий Великий и Иоанн Златоуст из-за этого не бросили изучение диалектики и литературную обработку своих творений.

Предтеча

Во все времена, у всех народов, при всевозможных религиях, находились возвышенные души, которые, не удовлетворяясь существующей, так сказать, общенародной формой богопочитания, порывались служить Верховному Существу способом более возвышенным, более строгим, чем обыкновенные смертные. Видно, корни аскетизма (что ни говорят) лежат в глубине человеческой природы, в сокровенных тайниках человеческого духа! Но само собою понятно, что вне истинной религии этот аскетизм представляет явление более или менее уродливое.

Здесь мы займемся Предтечею. Высокими похвалами удостоил его Спаситель. На что смотреть идете вы в пустынные окрестности Иордана? На тростник, качаемый ветром? Или на богато одетого человека? Таких много при царских дворах. Или на пророка? Да! этот человек выше пророка! Он выше всех рожденных женами! Как великий светильник он горит и светит далеко

вокруг. (Лк. 7, 24-28). [1]

Как образец сурового подвижничества, отчуждения всех удобств жизни ради Бога и простоты, представляет его церковь. «Он живяше в пустыни безводней и безтравней, никогда же пияше вина, ни иного пития мирскаго; ни в храмех живяше, но под камнем вкопався; стол, и трапеза, и одр ему бяше земля; разве нужды естественныя единою днем вкушаше акриды и мед дивий; чаша же ему пригорщи бяше, а питие из камене текущая вода». (Устав. Августа 29 числа).

Исходя из этого представления, церковная живопись изображает его так: вы видите его исхудалого от поста, обожженного южным солнцем, одетого как последний из нищих. Вы слышите его речь пламенную, страшную, неумолимую, падающую как секира острая на все встречаемые им неправды. Ничто не останавливает его. Он

[1] Около времен Иисуса Христа, у иудеев был обычай в праздник Пасхи по вечерам зажигать на дворе храма большие светильники. По возвышенному положению святилища, яркий свет их виден был из дальних частей св. града. Может быть, с этими светильниками сравнивает Господь Предтечу. Дают и такое объяснение: перед богатыми и знатными людьми, по вечерам, обыкновенно шли один или несколько служителей с факелами, и освещали дорогу. Господь называет Иоанна таким факелом или факелоносцем. Такое объяснение стоит в близкой связи со словами: *вот Я посылаю ангела* (служителя, вестника) *Моего пред лицем Твоим.* (Лк. 7, 27). Другие служители шли вперед и предупреждали, чтобы прохожие убирались с дороги. Это *глас вопиющаго: уготовайте путь Господень!* (Мк. 1, 3).

говорит правду всем. Душа его окрепла в молчании пред лицом единого Господа. В христианской иконографии (об уклонениях скажем после) он является обыкновенно высоким, худощавым мужем средних лет, в одежде из власов верблюжьих, узкой, короткой, обдерганной, почти безрукавной, подпоясанный грубым ремнем (у иных живописцев с блестящей стальной пряжкой!). Обыкновенно эта одежда пишется чем-то в роде вывороченного полушубка. Не правдоподобнее ли было бы писать грубую суконную ткань в роде нашего армяка? Простонародье, бедняки на востоке, доселе носят одежду из верблюжьей шерсти, в роде кавказской бурки[1] **аба, бязь, аба**. Судя по такой бесцеремонной простоте одеяния нам кажется излишне писать Иоанна в епанче и сандалиях. Даже Господь, позволив сандалии, вещь необходимую странствующему, запретил своим ученикам носить две одежды (Мк. 6,9); а Иоанн довольствовался только крайне необходимым.[2]

В расположении волос на голове и бороде у него и у пророка Илии замечается какая-то осо-

[1] См. это слово в энцикл. Лексик. Плюшара. Этой тканью покрывают вьюки с товарами во время перевозки. Значит она на востоке то же, что у нас рогожа. Говорят, впрочем, что одежда из власов верблюжьих есть нечто в роде войлока, который, свалявшись на животном, состригается вдруг, как руно с мериносов, и поэтому должна походить на вывороченный полушубок, но доказательств не приводят, источников не указывают.

[2] *Акриды* – саранча, и *мед дивий*. Пчелиный дикий мед – роскошь в своем роде. Есть указания, что оба эти продукта были гораздо неприхот-

бенность. При всем неискусстве иконописцы, видимо, стараются написать волосы всклокоченными, растрепанными (**власы терхавы**) и тем выразить его полное пренебрежение к внешности во имя духа. Не баловал себя этот человек, не холил, да за то не спускал и сильным земли, ни синедриону, ни царям!

Нередко он изображается крылатый, отчасти в знак его равноангельского жития, отчасти как намек на слова пророчества: *се, Аз послю ангела Моего пред лицем твоим*. (Лк. 7, 27. Мал. 3, 1).

Восточная живопись дает ему в руки хартию или чашу, или то и другое вместе. В чаше пишется или его же мертвая голова — намек на его мученическую кончину, или младенец, на которого он указывает перстом. Странно видеть Крестителя, держащего в руках свою голову. Что касается до младенца, кажется, напрасно окружают голову его венцом и надписывают **О. Ѡ. N.** Прежде мы уже говорили о древнем обычае вместо надписи употреблять символы: меч и церковь в руках свт. Николая значит **защитник Церкви**; череп под крестом — **лобное место**, голгофа. Очень вероятно, что сосуд с младенцем в руках

ливее, скуднее вышеописанных кушаний: просто пустынные растения в роде солодкового корня, или кислицы – щавеля – доселе растущей в пустыне сорокадневной (Странник 1875, март). До такой крайности ограничил потребности плоти преемник Илии и предшественник Мессии.

Предтечи значит просто: **Креститель**. В западных изображениях в руках Иоанна видится крестообразный жезл с ленточкой, или вернее сказать, бумажкой, на которой написано, где удается: ecce Agnus Dei. Так изображен Креститель и на знаменитой иконе Иванова: «Первое явление Христа народу».

При постоянном стремлении к красоте (иногда в ущерб правде), при полной свободе фантазии (не связанной преданием), при всегдашнем искании новости и оригинальности, западные живописцы рисовали Предтечу во всевозможных видах. У нас очень распространены литографические картинки, на которых вы видите Предтечу в виде полуобнаженного мальчика, обнимающего шею барашка (картина Доменикино), или в виде молоденького пастушка, сидящего на развалинах какого-то храма и стерегущего агнца, который пасется возле него. Известно, что VI Вселенский собор запретил подобные изображения.

Мы уже не раз повторяли и еще раз повторим: время подобных аллегорий и аналогий миновало; язык символов стал ныне малопонятен, и потому должен быть оставляем и картины подобного откровенного содержания надобно допускать с большой осмотрительностью и после строгого, тщательного выбора. Ошибка в подборе ал-

легорических фигур, небольшой промах — и аллегория превращается в гротеск. Изобразите прекрасный ландшафт: на переднем плане дерево; змея, скрываясь в сучьях, держит яблоко, а две неосторожные птицы подлетают клевать его. Притча выходит удовлетворительная, но, при той же обстановке, напишите сатану, который, сидя под деревом, с блюдечка кормит вишнями ручных домашних голубей — будет карикатура. На древних памятниках встречается изображение Сусанны в виде агницы между волков. Это выразительная эмблема; но было бы смешно видеть изображение Сусанны в виде женщины, на которую нападают два рогатых козла... Здесь уместно известное изречение: от высокого до смешного один шаг. Аллегорические картины, скрывающие Предвечное Слово под видом животного и возвышенное дело спасения под видом детской забавы, несовместимы с достоинством и величием изображаемых событий.

На иконе явления Ангела Захарии, отцу Предтечи, напрасно Захария изображается с нынешним церковным кадилом. Каждение состояло в том, что священник насыпал с жертвенного алтаря углей в большую кадильницу — жаровню, и внесши во Святое, поставил на алтарь кадильный, воскурял с молитвой фимиам и, преклоня главу имени Божию, удалялся (Исх. 30, 1-10: 34-

47. Лев. 16, 12-13). Поэтому **покадити** (Лк. 1, 9), в сирском выражено точнее: **положить фимиам.**[1] В руках Захарии должна быть курильница в роде той, с какой изображен Аарон в Священной Истории Базарова. Нынешнее кадило с цепями явилось не ранее XII века.[2] Следовательно, также ошибочно писать кадило в руках Ап. Петра (на иконе «Успения»), архидиакона Стефана и других святых ветхозаветной и первенствующей церкви. Другое дело **кацея**, ящик с ладаном,[3] видимый на многих старинных иконах.

На иконе **Рождества Предтечи** иногда пишут Захарию в священническом церковном облачении, в кидаре, с нагрудником и пр., иногда в домашнем одеянии в мантии и в шапке, похожей на чалму. Последнее приличнее и правдоподобнее. Действие происходило не в храме, а в частном жилище (Лк. 1, 23. 39. 58), не в Иерусалиме, а в Иуте или Иете, близ пустыни Зиф (Лк. 1, 80; Нав. 15, 27), где равноапостольная Елена, основываясь на свежем предании, построила монастырь. С какой же стати была такая одежда Аарона в такой глуши? Ведь облачение употреблялось только в храме, не надевалось даже в синагоге,

[1] Духовная беседа 1860, № 26.

[2] Martigni – Encensoir.

[3] Брошюра «Великий пост в Иерусалиме». М. 1867, издание редакции Душеполезного чтения.

не то что в домашнем быту.

Усекновение. Рождество, усекновение, иногда и обретение главы Предтечиевой у иконописцев нередко пишутся на фоне иконы Крестителя в миниатюрном виде, без соображения хронологических промежутков и расстояний. Усекновение в иконописи происходит на дворе темницы, обнесенном тыном из бревен; спекулатор только замахнулся мечом, а нетерпеливая царевна уже стоит на крыльце, в дверях, и ожидает кровавого дара. Крыльцо дворца, выходящее на двор темницы (о правдоподобии пока не говорим), напоминает зрителю судьбу этих миниатюрных цариков, креатур Рима, в роде Ирода Агриппы, которые подлым искательством у сенаторов и отпущенников цезаря, с великим трудом и несметными издержками, приобретали крошечную, мишурную корону и, насладившись кратковременным упоением эфемерной власти, кончали карьеру где-нибудь в глухом углу Галлии или в туманной Британии, в голодной ссылке. Живописцы представляют действие, ближе к тексту Евангелия, в самой темнице. (Мф. 14, 10). Сырая, мрачная тюрьма веет могильным склепом; суровый старый палач с мечом, еще дымящемся от крови казненного праведника, подает мертвую голову сияющей красотой и молодостью девице в античном костюме танцовщицы, а за ней ухо-

дит вверх лестница, вся залитая светом сверху; там освещение, оттуда долетают звуки музыки, веселый смех гостей, аромат курений... а здесь мрак, поросшие мхом камни, ржавые цепи, запах плесени и свежей крови... Эта сияющая девица, этот мрачный палач, и между ними голова и труп величайшего из пророков, погибшего без суда, без славы, в глухой тюрьме, по капризу злобной женщины... «Прощай моя безмолвная пустыня! Прощайте тихие берега и быстрые волны Иордана, и Ты, желанный Жених дщери Сионовой! Тебе *подобает расти, мне же малитися! Радость моя исполнися*! (Ин. 3, 29. 30). Сколько великолепных контрастов! Потрясающий эффект! К сожалению, ради этого надо забыть, что девица не приходила в темницу, а ей принесли (Мф. 14, 11) в ее комнату такой гостинец; забыть, что уж близко очень зала пиров от тюрьмы, всего через лестницу, как во дворце Венецианского дожа. Шнорр еще больше удаляется от правдоподобия. Справа, в уровень с полом темницы решетчатое окно, в которое заглядывают какие-то лица, вероятно, ученики Иоанновы, пришедшие унести останки Предтечи (а о казни заранее не известно было никому: она определена мгновенно в продолжение пирушки). Вверху из пиршественной залы в темницу полукруглые окна (вероятно, для лучшей вентиляции той и другой),

в них виднеются гости и пирующий царь с фиалом в руке. Зачем эти окна? По расположению этажей выходит, что темница — двухэтажная сплошная зала, к чему такая вышина? А зала пира, где-то в антресолях, низменная комната, с окошками на полу к тюрьме, чтобы возлежащие освежали свою веселость и свою грудь видом этого погреба и воздухом каземата! Немец перемудрил! Нельзя ли бы написать так: тюрьма, справа воин с факелом и тарелкой, слева другой с мечом и головой, посредине — труп. Над ним широкое решетчатое окно, сквозь которое виднеется через сад веселая пирушка на ярко освещенной террасе дворца. Кроме истины тут художникам представляется случай блеснуть огневым освещением и туманной картиной отдаленного пира.

Обретение главы Предтечи. Глава изображается обыкновенно в золотом сосуде. Служба на этот день (24 февраля) говорит о скудельном, а не о золотом. Вероятно, из какого-нибудь апокрифического сказания заимствована на иных иконах Воскресения Христова следующая сцена: щель в роде колодца, на краю которой Иоанн Креститель, с бумагой в руке, говорит выглядывающим оттуда душам весть Воскресения. Иоанн проповедовал *сущим во аде Бога явльшася плотию*, но не воскресшего.

Наконец, еще заметка с технической стороны: если где, то на иконе Предтечи как-то особенно неуместны яркий колорит, живые цвета. Все (исключая разве пейзаж) должно быть сухо, бедно, тоще, сурово. Худое лицо, неубранные волосы, грязно-бурые лохмотья, сухие, голые, загорелые руки и ноги, каменистая обнаженная почва, накаленная солнцем. Забудьте на время всю калейдоскопическую игру колеров, фейерверки и бенгалики яркого, радужного колорита. Живые колера, сочная кисть, внешняя красота фигуры и стана, мягкие одежды, все земное изящество здесь не у места. *Се иже мягкая носящии, в домах царских суть.*

Евангелисты

Изображения Евангелистов являются не ранее V века. Первоначальный образ представления был символический, то есть, писались, сообразно видению Иезекииля (1 гл.) и Апокалипсису Иоанна Богослова (6, 6. 7), только атрибуты Евангелистов — четыре животных. Мозаика в церкви Галлы Плакидии в Равенне и церкви св. Сатира в Милане, представляет древнейшие изображения таких атрибутов.[1] В церкви св. Виталия в Равенне (557) изображены уже сами Евангелисты, си-

[1] Снимки см. в много раз упомянутом сочинении Буслаева, и у Мартиньи.

дящие с книгами и при них символы: у Матфея человек, у Марка лев, у Луки телец (оба без крыльев), у Иоанна орел.[1] Иногда головы символических животных окружены венцами, иногда нет; иногда они крылаты, иногда нет, последнее реже. Евангелисты представлены в обыкновенных одеждах и положениях, но с головами тех животных, которые служат им символами. Это что-то в роде изображения мученика Христофора.

Обыкновенно пишутся Матфей, Иоанн старцами, а Марк и Лука средних лет. Богослов в исторической обстановке (Тайная вечеря, Распятие, Положение во гроб, Преображение) пишется

[1] Знаменование символических животных рассматривают различно: или по отношению к Спасителю, или по отношению к Евангелистам. По отношению к Спасителю объясняют так: сошел с небес, Он стал человеком; как телец был жертвой искупления; как лев поразил врагов Своих и, как орел вознесся на небеса. По отношению к писателям объясняют так: при Матфее пишется человек, потому что Матфей, писавший для евреев, преимущественно занялся человеческой генеалогией Мессии, указывая его происхождение от Давида и Авраама. Марк, словно рыкающий лев, начинает гласом вопиющаго в пустыне, и изображает преимущественно царственную силу Господа над стихиями и людьми, болезнями и демонами. Лука начинает рассказом о священнике Захарии – символ жречества жертвенный телец. Иоанн как орел воспарил к солнцу и орлиным оком проникнул в бездны Предвечного Бытия.

В видениях Иезекииля и Иоанна Богослова под образами животных представляются херувимы. Изображение тех же животных при Евангелистах, или на книгах Евангелия знаменует благоговение херувимов пред святыней Евангелия, подобно тому как изображения херувимов, поставленные над ковчегом с скрижалями Завета, свидетельствоволи также о благоговении их к этой ветхозаветной святыне. Это простое объяснение не следует ли предпочесть другим, очевидно натянутым?

юный, а как Евангелист, пишется седой, лысый, с большой белой бородой. Живописцы, впрочем, этого не соблюдают, пишут его иногда в качестве Евангелиста, но с небольшою бородкой, двадцати-тридцати лет возрастом.[1] По месту, где находится изображение, Евангелисты пишутся с различной обстановкой. Когда они пишутся в парусах купола, то представляются на облаках; когда пишутся на стенах, изображаются всегда в каких-то богатых палатах, и тут как-то странно бросаются в глаза их атрибуты: на мраморном полу растянулся телец, под столом — лев, как кошка; не лучше ли сделать так: на стене за Евангелистом пусть виднеется барельеф с тельцом, или на пьедестале изваяние льва. Пишущий видел на окладе Евангелия гравированное чернью изображение Иоанна Богослова: на столе пред ним сидит орел, и держит в клюве чернильницу на шнур-

[1] У пишущего есть барельеф-медальон, на котором Богослов изображен со свитком, как Евангелист, но безбородый, с великолепными локонами на плечах, а на фоне виднеется урна, из которой поднимается змея. Как этот атрибут языческого Эскулапа заполз на икону Богослова, не понимаем. А вероятно, барельеф не личная фантазия литейщика, а копия с какого-нибудь известного изваяния. Уж если бы и можно придать урну и змею кому-нибудь из Евангелистов, то скорее Луке, который был врач. Он же, по преданию, и живописец. Первый восковыми красками написал иконы Богородицы и апостолов Петра и Павла. (См. Сказания о нынешнем виде св. мужей и жен. Труды Киевской Духовной Академии. Январь). Впрочем, Мартиньи признает его только врачом, на основании Писания. (Кол. 4, 14).

ке или цепочке; однако, не без дела сидит! Но обыкновенно в изображениях Богослова больше гармонии: пустынная местность, море и скалы, на скалах орел... Иногда вместо избитого пучка света (который в живописи означает озарение, просвещение свыше и является на каждой живописной иконе неизбежно) на иконе Богослова случается видеть попытку написать что-то в роде грозы... Это, по-видимому, намек на предание о написании Евангелия, при чем был гром и землетрясение, или указание на имя Евангелиста : **сын грома**. Иногда он диктует в пещере Прохору, который в этом случае пишется молоденьким, как будто мальчиком, который занимается каллиграфией под руководством наставника. Излишне. Какое нам дело, собственноручно или через секретаря писал сын громов? Все равно от него вышел громовой манифест о предвечном рождении Слова.

Иконописцы представляют Евангелистов в богатых креслах пишущими за столом по книге, иногда при свете свечи, гусиным пером. Свиток был употребительнее книги в те времена. Перо употреблялось тростниковое, а не гусиное; свечи употреблялись ли — неизвестно; во всеобщем употреблении были лампы (lucernae). Впрочем, свеча рисуется, вероятно, не только для занятия пустого места, а больше как намек на свет Еван-

елия: *Людие седящии во тьме видеша свет вели́й* (Мф. 4, 16). *Аз есмь свет миру* (Ин. 8,12). *Вы есте свет мира: не может град укрытися верху горы стоя: ниже вжигают светильника и поставляют его под спудом, но на свещнице, и светит всем* (Мф. 5, 14. 15).

Св. царь Константин, перед приделом Креста в Иерусалиме, где хранилось Животворящее древо, повесил четыре паникадила secundum numerum quatuor evangeliorum. Такие намеки обычны у первенствующих христиан и оттуда зашли они и в искусство.

Апостолы

Самый древний способ изображения апостолов, по обыкновению, был символический. Они изображались под видом овец: *се, Аз посылаю вы яко агнцы посреде волков.* (Лк. 10, 3), в виде голубей: *будите убо мудри яко змия, и цели яко голубие* (Мф. 10, 16), в виде пальм, рыболовов (Мф. 4, 19). Часто изображались они и в человеческом виде, но без окончательных атрибутов, по которым бы можно было отличить их одного от другого. Только Петра можно узнать по ключам. Прочие обыкновенно держат в руках свитки. Павел в позднейшие времена стал писаться с мечом, а потом прочие с орудиями их мучений или кончины. Фома пишется иногда с наугольником, на-

мек на то, что он явился к индийскому царю в качестве архитектора. Изображения их всех можно почитать условными. Только лики Петра и Павла имеют, вероятно, основанием некоторое портретное сходство. Они на всех памятниках изображаются одинаково: один с короткой, круглой бородой, другой с длинной. Некоторые христианские памятники, на которых они изображены, по времени восходят почти к годам их блаженной кончины, так что художники выполняли их лики, может быть, со слов свежего предания, если не вовсе с показаний очевидцев. В 160 г. по Р. Х. в Риме был у некоей жены образ апостола Павла, а в это время был еще в живых св. Поликарп, ученик св. Иоанна Богослова и учитель Иринея, которому и обязаны мы этим сведением. Притом, и описание Никифора Каллиста, составленное по источникам, хранившимся в константинопольской библиотеке, удивительно согласуется со всеми художественными изображениями первопрестольников. Св. апостол Петр, по описанию Каллиста, был прям и высок ростом; волосы на голове и бороде густые, курчавые, недолгие, лицо круглое, черты простонародные (вульгарные), брови дугой, нос долгий и к концу расширенный. Св. апостол Павел, напротив, был низок ростом, сутуловат, чело имел обнаженное, бороду долгую и прямую, лицо продолговатое,

брови нависшие, нос прямой и долгий, сложение слабое. В чертах и цвете лица виделось некоторое благородство, деликатность (Martigni, 536).

* * *

Что касается до изображения прочих святых, то они пишутся и должны писаться сообразно описаниям Подлинников. Конечно, Подлинники составлены неизвестно кем, неизвестно по каким данным, под влиянием каких авторитетов; нередко разногласят между собой, содержат ошибки против истории, географии, этнографии; но за них авторитет давности: все привыкли к их рисункам, освященным преданием, а главное — других источников нет, и потому надобно пользоваться тем, который есть, и в том виде, каков он есть. Желательно было бы, чтобы кто-нибудь, знающий иконное дело, сделал свод всех разнообразных подлинников, осветил исторической критикой и очистил их от противоречий и издал сравнительный Подлинник для руководства и справок художникам-иконописцам. А то теперь, например, пророка Даниила кто напишет юным, безбородым, кто почтенным старцем. Св. мученика Вонифатия иные пишут в шлеме, епанче и броне, иные просто в хитоне;

Соломона то в далматике, то в тунике по колена и в мантии. «Кто стариком изображает св. Тихона, кто молодым, кто толстым, а иной испостившимся, и разнообразие идет в бесконечность».[1] В атрибутах тоже разнообразие бесконечное: св. великомученица Варвара иногда в короне, иногда с открытой головой; в руках то меч, то хартия, то чаша, то крест, то пальма — столпотворение вавилонское, смешение языков! Господин Буслаев рекомендует два из Подлинников: Строгоновский, самый полный сборник — свод из всех, со всеми их разноречиями и противоречиями, и Долотовский — критический выбор XVIII века. Но где их взять сельскому и даже городскому иконописцу? Поневоле приходится руководствоваться указаниями первого попавшего под руку списка. Святцы господина А. Солнцева были бы хорошим пособием для иконописца, но они, к несчастию, еще не по средствам нашим скудным артистам, да и Бог один знает, выйдут ли они когда сполна, или остановятся на полудороге, как и многие другие хорошие предприятия. Пока печатаются метахроматические Святцы, не худо бы издать их же посредством хоть литографии для руководства

[1] «Заметки об иконах, распространенных между нашим простым народом». Дух христианина, февраль 1863, № 64.

иконописцев.[1] Можно с уверенностью сказать, что они сделались бы настольной книгой для всякого иконописца, который любит и уважает свое искусство. Будем ждать и надеяться.

[1] Да не подумает читатель, что мы хотим сковать свободу творчества Подлинниками, Святцами, заставляя изображать по писанному. Мы не то хотим сказать. Художнику развитому, образованному, с природным вкусом и даром творчества, эти руководства послужат только пособием, справочной книгой, не связывая крыльев свободной фантазии. Варьируй сколько угодно, только знай границы! А нашим смиренным артистам, которые художествуют в глуши уездных городов, признаться, и лучше было бы, если бы они, не распуская паруса воображения, смиренно держались берегов – копировали бы с хороших образцов. Главное – меньше ошибок! А если сделаешь, то вина оригинала, с которого писано, а копировщик в стороне.

Священник В. Владимирский

ЖИВОТНЫЕ В ЦЕРКОВНОЙ ЖИВОПИСИ

В первоначальном периоде искусств все внимание художников поглощалось фигурой человека; все остальное изображалось как-нибудь, намеками. Потом с постепенным совершенствованием технической стороны искусства расширялась его область, распространялся горизонт. Как в науках разные части ведения, дробясь и отделяясь, становились отдельными, самостоятельными науками, так и в искусствах вещи, составлявшие только второстепенные принадлежности в картинах и статуях, стали предметами отдельных отраслей искусства. Горы, здания, деревья, составлявшие у древних только фон картины, в новейшие времена составили отдельные роды живописи: ландшафт, перспективу. Многие художники исключительно занялись

изучением и изображением животных и образовали особую отрасль искусства. Поль Поттер удивительно писал рогатый скот, Вуверман нарисовал тысячи лошадей, Орас Вернэ бесподобно писал боевого коня, Снейдерс неподражаемо воспроизводил нравы и события звериного мира: травли, охоты и т. п.[1]

В церковной живописи иногда имеют место и животные. Но восточная церковная живопись в изображении их значительно отклонилась от натуры.[2] В миниатюрах старинных рукописей еще видны попытки схватить натуру. Для образ-

[1] Москвитянин 1852 № 3 февраль. Кн. 1-я Картинные галлереи Европы Андреева 1864 № 5 и № 11.

[2] Кстати заметим, что восточная церковь допускала скульптурные и мозаические изображения животных, но только для украшения храмов снаружи. Так над входом в атриум Софийского Юстинианова храма стояли четыре знаменитых бронзовых коня, которые были увезены венецианцами и украшают теперь портал церкви Св. Марка в Венеции; а в самых вратах возвышалась конная статуя храмосоздателя. На фасаде сделаны были символические изображения Евангелистов в виде крылатых животных. Вообще, первоначально византийское церковное искусство не так чуждалось употребления статуй, как впоследствии; да и ныне, избегая круглых статуй, охотно допускает барельеф; даже раскольники не гнушаются медными Распятиями, складнями и образками. Не мешало бы обратить внимание на эту отрасль искусства. Благочестивый обычай требует, чтобы и снаружи храма, хоть над дверями, были иконы для поклонения входящих и мимоидущих. Но 1) иконы, писанные на масле или на клею, по дереву или по штукатурке, жести и пр. очень скоро трескаются от перемен атмосферы, выгорают, линяют и, вместо украшения, становятся безобразием; 2) мозаика вечна, противостоит стихийным влияниям, но дорога бесконечно и мастеров нет; 3) можно бы писать на плитках фарфора и покрывать глазурью, но этот превосходный и прочный образ живописи составляет роскошь, доступную только богачам, и художников, знающих

чика укажем в Сборнике Московского Общества древне-русского искусства за 1866 г. собаку, которая, нападая на льва, помогает Давиду отбить овцу; и козу, которая беспечно объедает листья с дерева, вставши **на дыбки**, между тем как Каин убивает ее кроткого пастыря... Но подобных опытов очень немного.

Одна мать однажды очень удивилась, узнавши, что ее сын оказался не знавшим урока в школе.

— О чем был урок? — спросила она.

— О сотворении мира.

— Да ведь ты дома еще это знал?

— Да, дома-то, — со слезами отвечал мальчик, — Господь Бог творил мир гораздо проще, чем в школе.

То же самое можно сказать, видя как иконо-

этот способ живописи очень мало. Для наружных стен храма очень хорошо бы употреблять барельефы, как, например, это сделано на церкви Введения во храм Пресвятой Богородицы в С.-Петербурге. (См. Литерат. газета 1844 г. № 1). Выгоды их: 1) они не линяют, не трескаются; 2) могут быть изготовляемы из материалов столько же прочных, сколько и дешевых: из алебастра, чугуна, из глины, из меди гальванопластикой. Густой и сильной позолотой можно придать им великую красоту и прочность против окисляющей силы воздуха; да и одноцветные, темные, белые, бронзовые, они все не то, что облетающая живопись, порыжевшая картина. Обычай ставить их на фронтонах произвел бы запрос, а запрос породил бы и усилил производство. Чугунные заводы, алебастрщики, с хороших оригиналов стали бы изготовлять много, хороша и дешево; деревенские мастера, выбивающие из листовой меди ризы на иконы, занялись бы этой частью, и тогда можно было бы изготовлять барельефы на целый фронтон, как на Исаакиевском соборе.

писцы изображают мир Божий на иконах. Посмотрите со вниманием на изображения животных. Каких чудес вы там не увидите! Среди фантастических гор и скал, похожих на полярные льды, между деревьев столько же похожих на метлу, гуляют кони, напоминающие мастью хемницерова зеленого осла, а складом — базарных деревянных и пряничных коньков с коровьей головой (истинные буцефалы!), и коровы с лошадиной шеей. Под иконописными львами не нужно даже известной надписи: **се лев, а не собака**, потому что они и на собаку не похожи. Как они напоминают топорные барельефы, которыми украшают наши доморощенные Торвальдсены и Кановы, кормы волжских судов! Говорят, что древние скульпторы дурно ваяли львов. В этом отношении иконописцы превзошли древних. Можно ли таких уродливо-смешных чудовищ рисовать подле св. евангелиста Марка? Лев св. Марка должен выражать царственное спокойствие, величавое сознание своей силы, напоминать, отчасти, о грозном льве от Иуды; что общего у льва с этим дикобразом, которого рисуют иконописцы? Положим, что львов иконописцам приходится писать очень редко (на иконах: Сотворения мира, ев. Марка, пр. Герасима, который на Иордане), но уж лучше вовсе не рисовать, чем рисовать так безобразно.

Тельцы (у св. евангелиста Луки, на иконах «Рождества Христова», «Неопалимой Купины» и др.) тоже на себя не похожи, так что народ, столь хорошо знакомый с оригиналами, не может узнать их на образах. Случается видеть на иконе св. Троицы в виде странников, угощаемых Авраамом, что раб закалает тельца у самого стола и сидя верхом на животном. Размеры тельца и раба при этом так уменьшены, что голова раба не достигает верхнего края стола, несмотря на то, что действие происходит подле самого стола. Где тут правдоподобие? Да и к чему, прежде всего, бросать в глаза зрителю эту резню, тем более, что уже поздно колоть тельца на жаркое, когда стол накрыт, кушанье подано и гости сели за трапезу?[1]

Вообще, писать атрибуты Евангелистов у нас существует три способа: 1) уродовать их так, чтобы лев походил на корову, а телец на льва, — это способ самый общепринятый и общеизвестный; 2) писать как следует живых животных — этот способ принадлежит большинству порядочных живописцев; 3) способ, так сказать, символический, когда при изображении их имеется ввиду не столько характер того или другого животного,

[1] Рисунок фариезского быка, как образец натуральности см. в Живописной энциклопедии 1847. Т. 1. Выпуск 1.

сколько аллегорическое значение. Таков венецианский крылатый лев св. Марка.[1] В Нижегородском ярмарочном соборе, на царских вратах, лев кисти художника Скотти носит этот характер. За Евангелистом виднеется голова, созданная, скорее, из тумана, чем из костей и мускулов, и если бы не грозное сияние огненного взгляда, то можно бы эту туманную фигуру принять за видение...

Вороны на иконе св. пророка Илии не удивляют нас только потому, что мы к ним привыкли. Они несут такой величины караваи в клюве, что сами кажутся меньше своей ноши. Надобно иметь необычайной силы мускулы, чтобы ворон даже в когтях мог приподнять такой каравай. Вороны, вероятно, приносили пророку небольшие лепешки из пресного теста, испеченные в золе или на раскаленном камне, какие доселе в употреблении в Аравии и у нас на Кавказе (чурек). Это под силу ворону. Другие птицы на иконе Страшного Суда, несущие кости съеденных ими мертвецов и алектор* св. Петра, пишутся также ненатурально. Голубь всегда почему-то

[1] Крылатые львы и тельцы символ очень древний. Каменные изображения их стояли на крыльцах Ниневийских дворцов и храмов. В христианском искусстве появились они в V веке. В церкви Галлы Прокидии в Равенне (половина V в.) сохранилось одно из древнейших изображений Евангелистов в виде крылатых животных. См. Сборник М. Общества древнерусского искусства 1866 С. 52.

* Петух (*ред*).

непременно белый на иконах «Крещения Господня» или «Сретения». Избегают писать голубя летящего вниз головой, это согласно с евангельским свидетельством о *схождении* голубя (Мф. 3, 16), хотя одна из древнейших икон «Крещения» представляет его вниз головой, стремительно спускающимся на Иисуса (см. Сборник М. Общ. древне-русского искусства 1866 С. 52).

Осла наши деревенские иконописцы («Вход в Иерусалим», «Рождество Христово», «Бегство во Египет») тоже не умеют писать. Обыкновенно у них это животное больше походит всем складом на старую водовозную лошадь. Не следует осла писать вечно белого или сивого, он носит больше шерсть темных цветов. В триумфальной песни пророчицы Девворы (Суд. 5, 10) упоминаются **белые ослы**, но этот же стих показывает, что на таких ослах ездили люди богатые и знатные, то есть, что это была своего рода редкость, дорогая игрушка, роскошь и щегольство богачей. Поэтому едва ли уместен белый осел на иконах «Рождества», «Бегства во Египет».[1]

Верблюды у живописцев встречаются редко, у иконописцев никогда. Первые не жалуют их, вероятно, за неказистую наружность, вторые вов-

[1] Иногда иконописцы пишут осла с лошадиным хвостом; его хвост больше похож на коровий.

се не умеют рисовать их. Между тем, в картинах из восточной жизни вообще, и из библейской в частности, ослы и верблюды необходимы. Верблюд необходимый спутник горцев, какими были евреи. Они занимали возвышенную страну, полную скал, пещер и ущелий, по которым невозможно свободное движение экипажей, и возможна только верховая езда и переправа тяжестей на вьючных животных, мулах и верблюдах.[1] И ныне страна осталась такой же: экипажи так же ред-

---

[1] Соломон завел конницу и военные колесницы (3 Цар. 10, 26), но евреи были искусны и счастливы преимущественно в партизанской горной войне, и сохраняли независимость отчизны, как аравитяне, больше неприступностью местоположения, чем силой, мужеством или искусством (Суд. 6, 2). Это знали и соседи их, когда говорили, что *Бог гор Бог Израилев*, а не равнин (3 Цар. 20, 23). Вероятно, это имел в виду пророк и муж браней Давид, говоря: *возведох очи мои в горы, отнюдуже приидет помощь моя. Помощь моя от Господа, сотворшаго небо и землю.* (Пс. 120, 1. 2). *Бог препоясуяй мя силою, и положи непорочен путь мой: совершаяй нозе мои яко елени, и на высоких поставляяй мя.* (Пс. 17, 33. 34). «Горы, горы, мои твердыни! Мои крепости данные Богом! Верными тропами, как серна, унесусь я на эти высоты! Пусть говорят: *превитай по горам яко птица*! (Пс. 10, 1). Горы помощь моя». Так знаменитый Феодор Колокотрони, в войну за греческую независимость, говорил Гамильтону. Горы, и особенно вершины их, самые лучшие укрепления свободных людей! Укрепившись в дефилеях, евреи смело выжидали своих могучих врагов (Мф. 24, 16). Великолепная конница ассириян, жителей равнин, не годилась на пересеченной местности и крутизнах; непобедимые военные колесницы, главная сила фараонова, не могли взбираться по этим тропинкам, по которым ходили только козы да мулы... (2 Парал. 14, 9. 10). *Сии на колесницах, сии на конех, мы же во имя Господа Бога нашего призовем.* (Пс. 19, 8). Вот что советовали Олоферну соседи евреев, знавшие их тактику: *народ бо сей сынов Израилевых не уповают на копия своя, но на высоты гор своих, в нихже они живут, не бо есть удобно приити верхами гор их. И ныне, Владыко, не ратуй на них, якоже бывает рать ополчения,* - строем, колоннами (Иудифь 7, 10. 11). Но когда Господь отступился от народа Своего, не спасли их ни горы, ни крепкие стены городов!

ки, те же ущелия и крутизны, по которым взбираются навьюченные верблюды, да в одиночку гуськом пробираются пешие богомольцы...

Коней (на иконах св. муч. Флора и Лавра, Георгия, пр. Илии и др.) иконописцы рисуют сравнительно лучше, чем других животных, но все же очень неудовлетворительно. Случается видеть св. мученика Христофора изображенного с лошадиной головой на плечах. Что это? Как можно изображать такие вещи? Это оскорбление святыни, оскорбление эстетического и религиозного чувства. Такая фигура, сильно напоминающая египетского Анубиса, которого изображали с собачьей головой, наводит своей необычайностью и чудовищностью ужас. Конечно, не следует, без крайней нужды, уничтожать старые иконы, но не годится также и писать новые по таким образцам![1]

На картинах западных художников (например,

---

[1] На западе изображали Христофора в виде исполина, держащего на плечах Христа Младенца (Buttler vie des peres. 25 juillet). Такое изображение объясняется именем мученика: Христофор значит Христоносец. Что же касается до странного обычая писать его на иконах с конской головой, это могло произойти от неискусства иконописцев. В Прологе под 9 мая приводится предание, будто Христофор имел песью главу. Никодим святогорец в своем греческом Синаксарнике справедливо называет сие предание странным и невероятным. Иконописцы, однако, приняли оное на веру и стали изображать Христофора с песьей главой, но некоторые стали делать это так неискусно, что песья голова походила больше на конскую. В журнале «Дух христианина» 1865., Август в статье «Народное почитание м. Христофора», представлено ни на чем не осно-

известная Корреджиева **Ночь**, то есть «Рождество Христово»), нередко можно видеть собак. Это очень верно с действительностью, потому что в восточных городах всегда очень много собак. Целые стаи их ходят по улицам, даже в Константинополе. В древности было тоже самое (Пс. 21,17; 58, 15. Мф. 15, 27. Лк. 16, 21). Но предания Восточной церкви заставляют иконописца избегать изображения этого животного на иконах. Пес — животное нечистое, собак не пускают в церковь: поэтому и на образах они могут появляться только в случае крайней необходимости, например, в изображении притчи о Лазаре.

Но исключая этот случай, напрасно иконописцы сурово ограничиваются изображением только того, что неизбежно необходимо. Отчего не писать иногда животных и там, где они не указаны прямо текстом? Это оживляет картину. Отчего не украшать икону или картину изображениями птиц и зверей, когда Сам Господь любил украшать высокие речи Свои живописными сравнениями, взятыми из этого мира. «*Воззрите на птицы небесныя, яко не сеют, ни жнут, ни соби-*

ванное объяснение безобразия мученика. Там сказано, будто сам Христофор, имея красивое лицо, просил у Бога наружного себе безобразия, чтобы не прельщались его красотой любострастные язычницы. Молитва была услышана, и язычницам стал он казаться с лошадиной головой, хотя на самом деле по-прежнему оставался красавцем.

рают в житницы, и Отец ваш Небесный питает их» (Мф. 6, 26). «*Или кто есть от вас человек, егоже аще воспросит сын его хлеба, еда камень подаст ему; Или аще рыбы попросит, еда змию подаст ему*»? (Мф. 7, 9. 10). «*Лиси язвины имут, и птицы небесныя гнезда: Сын же Человеческий не имать где главы приклонити*» (Мф. 8, 20). «*Се, Аз посылаю вас яко овцы посреде волков: будити убо мудри яко змия, и цели яко голубие*» (Мф. 10, 16). «*Иерусалиме, Иерусалиме... колькраты восхотех собрати чада твоя, якоже собирает кокош птенцы своя под криле, и не восхотесте*» (Мф. 23, 37). [«*Взгляните на птиц небесных: они ни сеют, ни жнут, ни собирают в житницы; и Отец ваш Небесный питает их*» (Мф. 6, 26). «*Есть ли между вами такой человек, который, когда сын его попросит у него хлеба, подал бы ему камень? И когда попросит рыбы, подал бы ему змею*»? (Мф. 7, 9. 10). «*Лисицы имеют норы, и птицы небесные — гнезда; а Сын Человеческий не имеет, где приклонить голову*» (Мф. 8, 20). «*Вот, Я посылаю вас, как овец среди волков: итак будьте мудры, как змии, и просты, как голуби*» (Мф. 10, 16). «*Иерусалим, Иерусалим..! сколько раз хотел Я собрать детей твоих, как птица собирает птенцов своих под крылья, и вы не захотели*» (Мф. 23, 37)]. Памятники древней Церкви щедро украшены символическими

изображениями голубей, павлинов, агнцев и оленей. При изображении, например, обретения Моисея, отчего не написать ибиса, крокодила? Рисуя какое-либо евангельское событие, происходившее на берегах Иордана или Тивериадского озера, почему не написать уток, как сделал Шнорр, изображая ангела благовествующего пастырям?[1]

Змия («Искушение прародителей», «Георгий Победоносец», «Страшный Суд») пишут как вздумается: по большей части с красной головой, с четырьмя лапами или без них, с крыльями или без них. Трудно решить, в каком виде должно изображать змия искусителя; говорят, что он должен быть красивый, с блестящей чешуей, отливающей разноцветными узорами, как некоторые породы тропических змей: анаконда, удав и т. п., и что великолепное убранство этого животного привлекло на него внимание праматери человеков. Едва ли это справедливо, внимание Евы при-

[1] Только есть ли, спрашивается, около Вифлеема речка, пруд, что-нибудь кроме колодцев? (1 Парал. 11, 17). Пишущему удалось видеть картину замечательной работы: призвание апп. Андрея и Петра. При незамечательных фигурах великолепный ландшафт: широкое займище воды, окаймленное тростником, развесистые ветлы, опрокинутые лодки по берегу, стаи уток, вдали плотина... на Галилейском озере! Зачем? Водяные мельницы изобретены в Риме уже по Рождестве Христове, шлюзы употребляли египтяне, а в Галилее едва ли их знали, да на озере незачем быть плотине.

влечено не внешним видом змия, а его словами. Змий Георгия Победоносца не должен, кажется, иметь крыльев, потому что он животное водяное, а в воде крылья не нужны. Если все предания и рассказы и газетные вести о гигантских змеях, виденных в море — миф, то всего лучше змию Георгия давать вид и формы огромного крокодила. Сухопутных змиев крылатых и с ногами, кроме небольшой ящерицы, которая за свои крылья носит страшное имя **дракона**, не водится нигде кроме гербов Казани и Китая.[1]

Кит пророка Ионы изображается как кому вздумается. По большей части пишется огромная страшная голова с раскрытой пастью и неизбежными двумя фонтанами над глазами. На фресках катакомб он писан в виде морского коня (Животное фантастическое, заимствованное античного искусства). Не лучше ли писать его уходящим в глубину, как это сделано в книге Золотова «Пятьдесят четыре картины из св. истории Ветхого Завета»? Ведь еще неизвестно хорошенько, точно ли кит было это животное, не акула ли скорее, как думают некоторые, или какое-нибудь еще неизвестное нам морское жи-

[1] Рисунок этой летучей ящерицы, а также превосходно иллюминированное изображение индийского крокодила (змий Георгия) можно видеть в журнале Вокруг Света за 1861.

вотное? Кто знает, какие животные таятся в тех неведомых глубинах, куда ослепительное сияние солнца доходит в виде едва ощутительного мерцания, а жесточайший ураган как легкая, едва заметная зыбь? Если бы когда-нибудь буря всколыхала воды океана до сокровеннейшей глубины, кто знает, какие невиданные чудовища всплыли бы тогда на поверхность бушующей стихии, встревоженные необычайным для них шумом и движением из своих вечно тихих убежищ? Никто не доказал существование этого морского змия, о котором говорится у Иова и Давида, но никто и не отвергнул.[1]

Итак, вообще говоря, животных иконописцы

[1] В № 2 «Сын Отечества» за 1862 год с официального донесения корабля l'Alecton морскому министру рассказывается, что около о. Тенерифа с этого корабля видели и некоторое время преследовали особенное доселе невиданное морское чудовище со множеством длинных лап, которое не осмелились преследовать в шлюпке, боясь, что оно в состоянии потопить лодку. Иона мог быть проглочен животным в роде вышеописанного, а не китом, который, как известно, больших предметов не глотает. Появление этого животного факт, имеющий все признаки достоверности. О нем свидетельствует экипаж целого корабля; маршал Вальян, академия, профессор Флуранс – принимают его за истину. Значит это не просто журнальная утка в роде тех морских змей, коих видят в океане только корреспонденты американских газет. Даже эти журнальные змеи – факт знаменотельный. Жители морских прибрежий, рыбаки, китоловы верят в их существование; о них у приморских жителей есть много анекдотов и легенд. Публика поддается на удочку газет, значит почитает факт возможным. Близь Александретты на берегу Средиземного моря стоят два белых каменных столба на том, якобы, месте, где Иона выброшен китом. Любопытно, что море в этом месте изобильно населено акулами. См. «Сын Отечества» 1862 № 9.

рисуют дурно. Это тем страннее, что те же иконописцы, к чести своей, отделывают очень тщательно мельчайшие подробности: барельефы по колоннам своих зданий, узоры и цветы на одеждах и т. п. Нельзя же сказать, что животные, как второстепенный предмет в церковной живописи, не стоят хорошей отделки; надобно помнить, что самый незначительный предмет, отлично нарисованный, составляет славу художника. Иные художники нажили славу и состояние, рисуя ярко вычищенные кастрюли, ветчину, недопитый стакан вина, битую дичь... Великие художники не пренебрегали и мелочами, оправдывая тем остроумное изречение: ничто не мало для великого человека. Цапля на картоне[1] Рафаэля: «Чудесная ловля рыбы», поражает своей натуральностью

[1] Папа Лев X пожелал изготовить для своей капеллы великолепные ковры, чтобы ими драпировать стены для парадных богослужений. Рафаэль, по его приказанию должен был изготовить в надлежащую величину оригинальные рисунки, с коих, как с канвового узора, могли быть изготовлены эти ковры. Эти-то оригинальные рисунки, изготовленные по негрунтованному полотну рукой царя живописцев, и составляют знаменитые Рафаэлевские картоны. Они для удобства ткачей были разрезаны на продольные полосы и в этом виде дошли до нас; несмотря на 300 лет они теперь поражают живостью выражений и красотой рисунка. В Москве было 7 картонов (Лухмановские) следующего содержания: 1. «Чудесная ловля рыбы» на озере Геннисаретском (Ин. 22), где Спаситель изображен в звездной одежде, помогающим апостолу Петру вытаскивать полную сеть. 2. «*Паси овцы моя*»; в глубине картины бесподобно нарисовано стадо овец. 3. «Исцеление хромого апп. Петром и Иоанном» (Деян. 3). 4. «Смерть Анании» (есть в Живописном обозрении). 5. «Ослепление волхва Элимы» (Деян. 13). 6. «Апостолы Павел и Варнава в Листре» (Деян. 14). 7. «Пропроведь Ап. Павла в Афинах» (Деян. 17).

самых изысканных знатоков живописи и отъявленных охотников за болотной дичью. Путь к такому совершенству один: как можно больше рисовать что есть под рукой с натуры, чего нет в наших краях с гравюр и эстампов. Чтобы достойно послужить пером и кистью Богу, надобно наперед тщательно изучать Его создание.

Священник В. Владимирский

ЛАНДШАФТ В ЦЕРКОВНОЙ ЖИВОПИСИ

Ландшафт в буквальном переводе значит **сельский вид**. В живописи этим именем называется картина, на которой главный предмет не человек или животное, как на других, а неодушевленная природа, именно: a) виды разных местностей — деревня, ущелье, озеро, роща и т. п., b) явления из жизни природы: утро, вечер, гроза, морская буря, наводнение, c) сельские сцены: сбор винограда, охота, пожар в деревне и т. д. Живописец, занимающийся рисованием видов, называется ландшафтным живописцем, **пейзажистом**. Пейзажем и ландшафтом называется вся обстановка (коль скоро действие происходит на вольном воздухе) и в тех картинах, где человек занимает главное место, например: берега Иордана, вода,

скалы, деревья на иконе Крещения Господня.

Изображение, где человек занимает не главное место картины, составляет не первый предмет для внимания зрителя, одним словом, ландшафт в собственном смысле, был вовсе почти неизвестен древним. Они не знали ни перспективы, ни светотени, а без них пейзаж невозможен. Дошедшие до нас в этом роде картины (например, ущелье, в сцене встречи Улисса с царевной Лестригонов, в помпейских фресках) составляют скорее силуэты, чем виды или пейзаж. Во весь период господства византийской школы, то есть, почти во все продолжение средних веков, пейзаж составлял не более как фон картины, обстановку события, но навык уже приобретался и техника совершенствовалась. Со времен так называемого возрождения искусства (с XV века) ландшафт начинает приобретать самостоятельное значение, как особая отрасль живописи. Тициан (итальянец † 1576 г.) первый осмелился изображать природу для нее самой, а не как аксессуар или фон к историческому событию. Затем, мало-по-малу, пейзаж сделался самостоятельным родом искусства. Пуссен (француз † 1665 г.) писал уже чистые ландшафты, придавая только для формы им историческую тему, таковы его пейзажи: Весна — «Адам и Ева в раю», Лето («Вооз и Руфь»),

Осень («Грозд Ханаанский»), Зима («Потоп»). Нынче и этого не делают.[1]

Из этого краткого очерка истории ландшафтной живописи читатель может видеть, что ландшафт, как особая самостоятельная отрасль живописи, почти не применим в церкви. Впрочем, обращаясь к истории первенствующей Церкви, мы видим там нечто в роде пейзажа самостоятельного. Так, например, на некоторых христианских памятниках видится изображение горы, из которой текут четыре источника (Евангелие), водами которых утоляют свою жажду олени и голуби. Это, конечно, аллегория, но все же это ландшафт, если можно так назвать — символический, приточный, иносказательный. В одной Римской церкви в 424 г. были мозаикой изображены виды Иерусалима и Вифлеема.[2] Конечно, при тогдашних воззрениях на искусство — это было не то, что ныне называется **видом**, то есть пейзаж, портрет местности: это, вероятно, были идеальные изображения мест, видевших рождение и смерть Господа Иисуса Христа, но все же это был пейзаж, то есть картина, в которой первенствует не

[1] Подробнее см. Карт. Галер. Европы 1865 № 11. Пуссенов Потоп (снимок) см. Живописная Энциклопедия 1847 Т. 1. С. 65.

[2] Странник 1862 май. «Об искусствах древних христиан» – С. С. Матвеевского. Православное Обозрение 1866 февр.

человек, а место. В церкви Галлы Плакидии в Равенне (V в.) полукруглые окна расписаны зеленью и деревьями, среди которых крадутся олени, направляясь к символическому водоему.[1] В храме Св. Аполлинария в Равенне на мозаичной картине Преображения видны цветы и деревья, между которыми сидят голуби и пасутся агнцы.[2] Отчего же и ныне не подражать этим примерам? Разве не уместны будут на стенах церкви виды Иерусалима, Вифлеема, Фавора, Назарета? Отчего не допустить в церкви изображения: потопа, гибели Содома? Одно напоминало бы зрителю внезапную и страшную казнь первого мира и символически изображало Церковь в виде Ноева ковчега, другое, представляя казнь беззаконников, изображало бы будущую грозную судьбу настоящего мира. Особенно были бы уместны эти картины по сторонам иконы Страшного Суда в притворе церкви, где толпится народ в ожидании богослужения.

В современной практике иконописания пейзаж применим не более как фон для изображаемого события и то в самом ограниченном размере. Иконы верхних ярусов наших иконоста-

[1] Сборник Общ. древне-русского искусства. М. 1866. Ч. II С. 15.
[2] Там же и рисунок при С. 52-й 1-й части.

сов имеют обыкновенно узкую продолговатую форму, так что на них только умещается фигура изображаемого святого. В иконах второго яруса пишутся, обыкновенно, господские праздники, и тут есть возможность показать талант ландшафтному живописцу, например на иконах Крещения, Преображения, Входа в Иерусалим, но а) часто эти иконы пишутся по золотому полю, — тут пейзаж немыслим, невозможен; в) иконы эти помещаются обыкновенно довольно высоко, а размеры их невелики: из-за чего же художник станет стараться об отделке аксессуаров, когда зритель за дальностью и мелкостью не в состоянии разобрать и оценить тщательность и тонкость работы; с) исстари установившийся взгляд на иконы таков, что они должны служить для одного назидания и поучения, и что поэтому будто бы грешно писать их художественно: следовательно, иконописец и не находит особенно нужным заняться украшениями, второстепенными предметами, обстановкой картины. От этого большая часть иконописцев очень слабы в пейзажной живописи, и потому неохотно пускаются в отделку ландшафтной части, изображения делают как-нибудь, в общих чертах, почти в намеках.

Вообще эта часть иконописи находится теперь в жалком положении. Посмотрите на боль-

шую часть иконописных икон, даже тщательно исполненных: пейзаж никуда не годится. Вместо облаков какие-то кружочки, разложенные полукругом в верхней части иконы; вместо гор костры щеп; скалы такие замысловатые (пещера Илии, Рождество), что они походят на полярные льды или ветви, на кораллы или сталактиты, а отнюдь не скалы. Вода изображается непременно синего крашенинного цвета с белыми клубками или кудрями, которые означают волны (поток Хорав у Илии, Иордан на иконе Крещения; море Тивериадское (на иконе Воскресения) — синяя чернильная лужица (синее море!) с корабликом посредине. Деревья похожи на охапку сена, поднятую на вилах: нельзя отличить ветлы от метлы. Солнце обыкновенно изображается с глазами, носом и ртом, огневидное, а луна зеленая и тоже с человеческой физиономией: где же тут правда, сходство с действительностью?

Иконописцы, желая изобразить место события, в то же время как-будто боятся, что зритель не поймет их, если изобразить только часть местности, и потому рисует все место сполна; например, если событие происходит в церкви (смотри икону Покрова), то изображают не часть только храма, а весь храм: колонны, куполы, главы и кресты, и от этого впада-

ют в несообразности, нарушая естественную соразмерность предметов. Желая показать, что Преображение происходило на горе, они ставят фигуру Спасителя на каком-то конусе, около аршина вышины по сравнению с фигурой. Этот конус изображает собою Фавор; а ученики, таким образом, приходятся не близ Спасителя, а у подножия горы. А на иконе Рождества Христова делают наоборот: всю вышину иконы занимают изображением горы; в ней уже делают пещеру, а в пещере изображают событие. Таким образом, на иконе Преображения фигуры подавляют место, а на иконе Рождества, наоборот, место подавляет фигуры: им остается незначительный уголок, и они выходят миниатюрных размеров. И выходит опять несообразность: или гора так мала, что едва покрывает пещеру, как соломенный шалаш либо дерновый курган, или пещера так велика, что занимает всю полость горной внутренности: в таком случае какой колоссальный рост должны иметь фигуры? Не лучше ли было бы изобразить прямо только темную внутренность пещеры, а в глубине картины отверстие, в которое виднеется ночное небо и звезда, путеводительница волхвов.[1] Тогда 1) фигуры занимали

[1] Случается видеть икону Рождества написанную на золоту: яркий

бы почти всю вышину иконы не в ущерб естественности, 2) несоразмерности не было бы, 3) изображение было бы рельефнее, яснее.

Вообще все горы иконописцы делают по какому-то однообразному условному типу. Это обыкновенно очень крутая пирамида желтоватого цвета (вероятно, это означает известковые скалы, которыми действительно богаты Палестина и Греция) с уступами, как будто из плит черепицы, с вершиной из двух отвесных скал в виде рогов с широкими террасами на верхушках. Где же бывают такие мудреные скалы, смеющиеся над всеми законами тяжести? Какими невидимыми подпорами поддерживаются эти рогатые возвышения в виде V и эти плиты в роде карнизов? Потоки спускаются с этих высот в виде узкой синей струистой ленты (икона св. пр. Илии) между одинокими кустиками щетинистой травки. Где же и какое сходство с действительностью, с природой, какой мы видим ее постоянно? Разве это горы, приосененные чащами, скалы, убежище кроликов, дубравы с гнездами аистов и других птиц пустыни (Пс. 103)? Посмотрите, как согласно с действительностью сделан ландшафт пустыни в

золотой фон напоминает жаркий полдень, а между тем белая звезда светит матовым цветом на этом блестящем небе.

Св. Истории Базарова (3 Цар. 17, 6. 7). Какой чудесный пейзаж в картинках Св. Истории Ветхого и Нового завета (изд. Шнорра)! Если уж нет ничего подобного под рукой, чем рисовать щепы и ленты, лучше идти в поле и срисовать какую-нибудь глинистую осыпь над речкой или каменистый овраг со всем, что тут есть: с отвесными обрывами глины, норами-гнездами береговых ласточек, с дерном и кустами полыни на верху осыпи, с повиликой, которая спускается по скату глины зеленою сетью, с круглыми листьями мать-мачехи у подошвы утеса. Всякий с первого раза увидит, что это не щепки, а горный обрыв. Пусть из-за этой скалы выбегает чистый поток и берега его красуются самым роскошным прозябением, пестреют тысячами цветов, а вдали виднеется голая выжженная пустыня, раскаленное небо, желтые пески вдоль до горизонта, там и сям тощие пальмы... Это было бы сходно с обстоятельствами (3 Цар. 17, 18) и климатом.

Надобно учиться у великих художников. Они любили природу и прилежно изучали ее; они везде, где можно по смыслу картины ввести ландшафт, где происходило событие — на горе, в пустыне, у моря — старались глубь картины занять красивым местоположением, зная, что это много возвышает красоту художественного

произведения. Даже там, где можно было обойтись без ландшафта, они старались вводить его: например, на изображении Тайной Вечери (Леонардо да Винчи) сквозь окна и двери виднеется веселый пейзаж; на картоне Рафаэля «Смерть Анании» — в пролете справа картины видны горы и деревья; на картине Тициана «Жена ятая* в прелюбодеянии», в глубине виднеются разнообразные здания, мостик, дерево, развалины башни... Отчего не подражать таким примерам?

Пишете вы бегство в Египет, искушение на горе сорокадневной,[1] или притчу о добром самарянине, — прекрасный случай написать дикую горную местность, бесплодные ущелья, сухие опаленные вершины в стиле Сальватора Розы (итальянца † 1673 г.),[2] какие попадаются на юге Иерусалима в окрестностях Кедронского ущелья и Мертвого моря. Пишете беседу с Самарянкой, явление Магдалине в вертограде, Крещение, — застелите даль роскошным тропическим пейзажем: пусть на первом плане стоят кусты кактуса, алое, блестят сочною зеленью широкие листья разных растений; пусть

* Пойманная (*ред*).

[1] Странник 1865 март.

[2] Вестник Европы 1805 № 15.

вдали виднеются пальмы. Пальма — эмблема Сирии и Палестины. В пустыне Сирии лежит в развалинах Соломонов град фиников (3 Цар. 9, 18) Пальмира. С пальмовыми ветвями встречали отроки еврейские грядущего Мессию. В жарких странах берега рек, ключей и потоков покрыты самой роскошной растительностью (Песнь Песней 4, 12-15. 6, 10). Иорданские берега изумляют путешественников богатством зелени (Быт. 13, 10); они повсюду опушены кустарниками, деревьями и исполинским тростником. «Низменная часть долины, — говорит Линч, — заключающая в себе самое русло реки, постоянно покрыта вечной зеленью и благоухающими цветами. Священная река, оросившая своими водами главу Спасителя, делает тысячи красивых излучин и с зеленой каймой своих берегов кажется веселой полосой среди унылой глади пустыни. В красивых лесах и кустарниках, одевающих берега, раздается пение пташек, сливающихся с гармоническим ропотом быстрых волн и с дальним журчанием или близким грохотом водопадов и стремнин. Красота русла и его берегов удивительно возвышается от резкой противоположности с печальным однообразием дикой окрестной пустыни».

«Некоторые места течения очень живопис-

ны: то дикий неукротимый поток катится с горы, неся святой реке дань своих вод; то тихий ручей вливается в нее с тихим журчанием своих кристальных струй; то проносится над журчащим водопадом, усаженным острыми скалами, стая поющих птиц; то длинные ивовые ветви образуют над руслом реки натуральный зеленый свод из длинных остроконечных листьев, а по ветвям вьются ползущие чужеядные растения с красивыми благоухающими цветами. Морская ласточка быстро кружится над водопадом и исчезает в чаще зелени, а за роскошным садом, насажденным рукою природы, виднеются отдаленные горы, окаймляющие равнину».[1]

Пишете Воскресение, — случай написать прекрасное утро; путешествие в Эммаус — чудесный вечер, румяное небо, лиловые горы, городок под навесом скалы, подернутый сизым вечерним паром; Моление о чаше, — сад, освещенный луной; хождение по водам — грозная ночная буря на море: черные белоголовые валы, блеск молнии в темном пространстве, изорванные паруса, сломанные весла, развевающиеся одежды...

Из всего вышеизложенного становится по-

[1] Природа с ее таинствами и богатствами, Хотинского 1851. Т. 1.

нятно, что пейзаж возможен и применим главным образом при расписывании стен храма, где простор и большие размеры изображений дают возможность отличиться этой стороной художественного таланта. Живописцы, которым обыкновенно поручается эта работа, лучше изображают природу, чем простые иконописцы, но будучи мало знакомы с географией, ошибаются тоже довольно нередко и делают промахи довольно крупные. В церкви, при которой пишущий эти строки имеет честь быть служителем, есть изображение явления Бога Моисею в горящей купине. Зритель, к немалому изумлению, позади Моисея замечает группу елей или пихт — и где же? На вершине Хорива! В одной церкви на изображении бегства во Египет весь горизонт унизан остроконечными вершинами елей. На изумление пишущего эти строки, некто, правда, отвечал, что и на Суэзском перешейке и в Аравии могут быть ели, на том основании, что по словам книги Бытия, Агарь оставила Измаила под **елию** (21, 16); но по справке оказывается, что это неточность перевода; в других переводах стоит просто **кустарник**, что подтверждают и Записки на книге Бытия. Судя по некоторым местам Писания (3 Цар. 5, 9. Осии 14.9) и отзывам путешественников,[1] хвойные деревья

[1] Особенно прекрасны по своей растительности, - говорит Букин-

росли в Палестине, но, конечно, на высотах Ливана, Антиливана и т. п., а отнюдь не на песках Суэзского перешейка или на раскаленных солнцем скалах Хорива или Синая. Наоборот, на иконе святителя Митрофана у живописцев можно видеть изображение пальмы! Пальма, сколько известно, не восходит выше северной Италии (именно Флоренции); на юге Италии еще можно встретить вместе пальму и сосну (точнее **пинию**, итальянскую сосну).[1] Но это исключение; вообще пальма принадлежность притропических стран; ель и сосна — растения стран умеренных и холодных приполярных; если и растут они в странах теплых, то по высоким горам, где царствует прохлада умеренного пояса. Долы и равнины Галилеи и Иудеи засажены смоковницами, холмы оливами.[2] Поэтому Шнорр справедливо свои картины библейской истории так щедро украшает фиговыми деревьями и виноградом. Богаты сады Вифлеема, апельсиновые рощи Яффы, Ремли, Дамаска, Триполи и всего побережья Палестины

гам, - горы Гилеадские, облегающие речку Явок с севера и с юга. Большая часть этих гар одета великолепными дубовыми лесами. Окрестности хоразинские отличаются обилием красного леса, внизу по долинам вечно-зеленые дубы, на хребтах гар сосны и между ними мелкий лес.

[1] См. Воскресный Досуг 1866 № 156. Изображение замка С. Эльма: на первом плане пальма, вдали, влево пиния.

[2] Православное Обозрение 1866 г. ст. V.

к Средиземному морю обнесены вместо решеток и изгородей живыми цветами, или стенами высокорослого кактуса. Где же тут возможность расти елям? Даже дубы не росли в этих удолиях, нагревающихся в жаркое время как печка, а селились по высотам Хеврона (где происходило Богоявление в виде трех странников) и горам Васанским. К слову заметим, что иконописец, изображая Троицу, вместо одинокого дуба мамврийского, имеет возможность и право изобразить целую рощу и поставить трапезу и шатер Авраама в тени дубравы. (См. Записки на книгу Бытия). Лес сей дубравы, по свидетельству А. С. Норова (2, 83), и доселе еще своими огромными деревьями осеняет лежащие в нем развалины.

Разумеется, в подобных случаях нужна осторожность, чтобы не написать чего-нибудь небывалого. Например, у нас очень распространена в снимках картина одного известного художника: Моление о чаше. В глубине картины за Спасителем темнеет море и из него тусклым шаром поднимается кровавый месяц... Это темное небо и темная бездна, скалы и багровый щит ночного светила придают изображению меланхолическое величие, оссиановский оттенок; но только с самой вершины горы Масличной, да и то в ясный полдень, чуть видне-

ется уголок Мертвого моря, а море написанное близ Иерусалима — ошибка против географии. Вот как описывает господин Норов вид с Элеонской горы: «С самой вершины ея, несколько выше того места, откуда вознесся Спаситель, развертывается вид обширнейший. Позади, с востока, по направлению в Галилею, верхи диких гор встают как бы подернутые снегом, по причине известковых полос, которыми они испещрены. Налево на юго-восток та же дикость, но ряды гор, из которых обозначается вершина горы Искушения, прерваны внезапно пустыней, где в ясную погоду сверкает часть Мертвого моря, и даже видна линия кустов, обозначающая течение Иордана; за ним черные стены гор Аравии заграждают горизонт».[1]

Общий вид Палестины дик и печален; есть несколько плодородных местностей, обильных водой и оттого оживленных богатой растительностью: берега Иордана, окрестности Вифлеема, помори Тира и Сидона; остальное, сухие пустыни, печальные утесы, опустелые деревни, по крайней мере, в нынешнем состоянии Иудеи, когда сокрушительные войны со времен Иисуса Навина до Римлян и от них до после-

[1] О том же см. «Сочинения и письма Святогорца» Ч. 2. Палестинские Записки

днего восстания друзов и суровое иго ислама истребили ее богатую растительность и густое некогда население. Вот как описывает ее Шатобриан: «Путешествующий по Иудее сперва чувствует в сердце своем ужасную скуку; но, переходя пустыню, мало-помалу усматривает пред собой пространство беспредельное, и скука для него исчезает. Он ощущает в себе тайный ужас, от которого душа не унывает, сердце ободряется, разум возносится. Необыкновенные виды везде показывают землю изобилующую чудесами. Палящее солнце, свирепый орел, сухая смоковница, вся поэзия, все картины св. Писания представляются взорам. Каждое имя заключает в себе таинство, каждая пещера возвещает о будущем, каждая вершина горы отдает пророческие звуки. Здесь, на сих берегах слышен был глас самого Бога; иссохшие потоки, распадшиеся утесы, отверстые могилы свидетельствуют о чудесах. Пустыня, кажется, немолствует от ужаса, и как-будто не дерзает нарушить молчание с тех пор, как раздался в ней глас Вечного.[1] «Это запустение, это молчание, — продолжает господин Норов, — не прерываемое ни говором листьев, ни журчанием воды, ни шумом людским, — торже-

[1] Вестник Европы 1811 г. № 9. Т. LVII.

ственны! Здесь и природа и люди как бы находятся в беспрестанном ожидании Судного дня! И эти сдвинувшиеся с могил своих надгробные камни, кажется, готовы уже освободить из заключения мертвецов своих».

Теперь сделаем несколько частных замечаний.

Рай у иконописцев обыкновенно изображается следующим образом: каменная или кирпичная ограда; в ней, вдали, по белому фону деревья, а ближе четыре параллельные волнистые ленты изображают реки райские.[1] Соображая слова Писания (Быт. 2, 4. 19), надобно полагать, что рай находился в живописной горной местности, в каком-нибудь горном центре или узле, потому что из него в разные стороны вытекали разные реки. Принимая это во внимание, можно бы реки райские изображать следующим образом: представьте утесистую гору, имеющую подобие стула или кресла: из скал, соответствующих спинке стула, падает ключ и на сиденьи образуется горное озеро, из которого в четырех местах прорываются и шумными каскадами падают вниз четыре потока. Два из них, уходя за гору, исчезают в лесных чащах в глубине картины, а два текут к зрителю. Та-

[1] Dictionnorie Мортиньи, см. о древних изображениях рая С. 505.

кое изображение, не выходя из пределов возможности, наглядно представляло бы слова Бытописания: *река же исходит из* (гор) *Эдема напаяти рай* (образует озеро) *и оттуда разлучается на четыре начала* (рек). (Быт. 2, 10).

Когда приходится иконописцам изображать ограду сада (например, изображая моление о чаше), они делают деревянный частокол (явление Магдалине в истории Базарова). И красивее и правдоподобнее было бы писать стенку, сложенную из неотесанных глыб дикого камня или живую изгородь из колючих кустов кактуса. И то и другое было в употреблении в Палестине с глубокой древности (Сир. 28, 27. Ис. 5, 5) и остается в употреблении доселе. Сад горы Масличной доселе охраняется подобною оградою.

Желательно, чтобы иконописцы, изображая святого или какое событие, занимали глубину иконы, по возможности, таким видом, который бы напоминал обстоятельства происшествия или жизни того, кто изображен. В иконах пустынножителей русских обыкновенно у ног их изображается монастырь с высокой колокольней и многоглавыми храмами. Отчего не изобразить кругом панораму синеющего дремучего бора? Наши древние отшельники обыкновенно избирали себе место жительства где-нибудь

в глухой чаще непроходимого леса. Вот где ели не были бы ошибкой. На иконе Прп. Марии Египетской можно представить ее стоящей на песчаной площадке, обставленной голыми скалами, как бы в русле иссохшего потока: это будет указывать на место ее жительства и погребения. На иконе св. Великомученицы Екатерины можно изобразить вид горы Синая и монастыря св. Екатерины, который стоит под горою.[1] На иконе Зосимы и Савватия можно изобразить вдали море, в руке одного из них свиток с изображением улья, окруженный пчелами, цветами и плодами: эмблема общежительного иноческого жития с духовными цветами и плодами, и указание на святое покровительство этих преподобных пчеловодству. На иконе св. мучеников Конона и Фоки вертоградарей можно представить их с заступом в руке: у ног корзина с разными плодами и овощами, огурцами, яблоками, капустой и т. п. Хотя капуста почитается растением северным (родом из Голландии), но она была известна древним и составляла пищу бедняков. Капустой кормили римские богачи своих голодных клиентов и ненасытных паразитов, что видно из сатир Ювенала.[2] Тогда и

[1] Вид Синая и монастыря, снятый с натуры Делабордом. См. в Картинах Света.

[2] Русский вестник. 1859. Окт. Кн. 1-я.

народ видел бы, что это были люди подобострастные нам (Деян. 14, 15), не гнушались так называемой черной работой и «*искушен быв, может и искушаемым помощи*» (Евр. 2, 18).

На образе Предтечи иногда встречается изображение секиры, которая при корени древа лежит; древо при этом пишется развесистое как бы многолетнее, но очень маленькое в сравнении с секирой, особенно с Предтечей. Не было бы лучше сделать так: в руке Крестителя дать развернутый свиток и в нем изобразить следующий пейзаж: берег Иордана, который, извиваясь между холмами и перелесками, исчезает в отдалении; на переднем плане, на крутом обрывистом берегу пасется агнец (Ин. 1, 29) под тенью высокого развесистого дерева, у корней которого, в срубленном пне, воткнута секира (Лк. 3, 9). Берег опушен волнующимся тростником (Лк. 7, 24-29). Этот пейзаж напоминал бы зрителю: 1) место подвигов Крестителя, пустыню и страну Иорданскую, 2) предметы его проповеди: Агнца Божия, вземлющего грехи мира и секиру, ожидающую народ непокорный, не приносящий плодов покаяния, секиру, которая окончила дни самого проповедника, 3) наконец, отзыв Господа Иисуса Христа о великом пустынножителе: *чесо изыдосте в пустыню видети, трость ли ветром колеб-*

лему? На загибах свитка можно выставить цитаты для грамотных зрителей. Практика первенствующей Церкви освятила подобные символические намеки и картины.

Наконец, последний план всякого пейзажа — небо, рисуется, можно сказать, хуже всего, тогда как едва ли что-нибудь может быть лучше небесного свода со всеми его красотами. Этот поразительный шатер, этот океан разлитый над нашими головами, украшается ежечасно новыми узорами разнообразных, постоянно изменяющихся красок, очертаний и форм. Мы подобно животным привыкли смотреть только в землю и на землю, забывая о горнем отечестве своем; если бы, помня призвание наше *горнее мудрствовать* и очи иметь горе, мы чаще и больше обращались к небесам, каких чудес и красот не насмотрелись бы там! Утро и вечер украшают небо попеременно самыми неуловимыми оттенками света и тени, самыми гармоническими сочетаниями пурпура и золота. В полдень оно, сияя невыносимым для глаз блеском, поражает глубокой синевой своей лазури; в полночь, будучи темно, оно, тем не менее, сияет разнообразным блеском бесчисленных светил, рассеянных по его пространным полям. Красота звездного неба понятна и известна более или менее всякому потому, что

среди молчания ночи и уединения, когда все земное покрыто мраком и мглою, внимание наше невольно обращается к этим сияющим безднам. Но не меньше великолепны небесные своды и в день (для имеющего очи видети): какая лазурь! Какие эффекты производит свет, прорываясь сквозь тучи! Как удивительны призматические колера радуги! Какие облака, каких форм не принимают они! То волнистыми грядами тумана вьются они над горными высями, то как стада белорунных агнцев, рассыпанные на злачных пастбищах, сияют в недостижимой высоте; то при изменяющемся ветре золотые, лиловые плывут они мимо других как стаи кораблей, обдаваясь светом или мраком; то, разорванные бурею, мчатся, будто отряды бегущего воинства в полумрак ненастного вечера; то огромными массами неподвижно сияют лесистыми горами или зубчатыми твердынями... *Яко узрю небеса дела перст Твоих, луну и звезды, яже Ты основал еси: что есть человек, яко помниши его* (Пс. 8)? Хотя ландшафт в храмовой живописи занимает второстепенное место, однако истинный художник, понимающий и любящий свое служение, постарается отличиться и по этой части; не станет пренебрегать и пейзажем на иконах. Во-первых — икона (не говоря о красоте) от этого приобретает больше занимательно-

сти, назидания, указывая самой обстановкой разные частности, недосказанные изображением: местность, образ жизни и т. п. Во-вторых, изображая природу в ее идеальной красоте и величии, тем самым художник красотою творения восхваляет Творца природы, и напоминает, что природа, при всем ее великолепии, все еще далека от своего первобытного состояния и воздыхает о своей райской красоте и славе.

Потому-то великие художники с неутомимой любовью изучали природу во всех ее проявлениях. Клод Лоррен часто удалялся из Рима в одну башню, стоящую среди римского поля, и там, по целым дням, рисовал с натуры. «Я часто удивлялся, — говорит Бонавентура д'Аргона о Пуссене, — заботливости, с какой он совершенствовал свое искусство. Уже будучи в летах, он часто встречался мне среди развалин древнего Рима, а иногда и в поле на берегах Тибра; он срисовывал там все, что ему нравилось. Видел я его также собирающим камешки, мох, цветы и другие подобные предметы с тем, чтобы в точности рисовать их с натуры». Задние планы многих его картин ни что иное, как виды разных местностей в окрестностях Рима, Тиволи, Альбано.[1] Вот что пишет Гоголь об Иванове, по поводу его

[1] Библиотека для чтения 1839 т. XXXIV часть II.

знаменитой картины: «Вся ландшафтная часть, на которую обыкновенно немного смотрит исторический живописец, вид его живописной пустыни, окружающей группу, исполнен так, что изумляются сами ландшафтные живописцы, живущие в Риме. Иванов для этого просиживал по нескольким месяцам в нездоровых Понтийских болотах и пустынных местах Италии, перенес в свои этюды все дикие захолустья, находящиеся вокруг Рима, изучил всякий камешек и древесный листик, словом сделал все, что мог сделать, чему нашел образец».[2]

[2] Сочинения Гоголя 1856 М. Т. VI. - Пис. XXIII.

Священник В. Владимирский

АРХИТЕКТУРА В ЦЕРКОВНОЙ ЖИВОПИСИ

Однажды Ариоста спросили, почему он, описывая великолепные дворцы и сады, сам довольствуется скромным домиком и маленьким садом? Потому, — отвечал поэт, — что слова легче складывать, нежели камни. Вероятно, находя, что кистью гораздо легче воздвигать огромные здания, чем строить из камня, наши иконописцы украшают свои произведения такими чудесами архитектурной фантазии, что их палаты кажутся поистине волшебными. Рядом с подковообразной мавританской аркой высятся коринфские колонны, изукрашенные даже по стержню затейливыми арабесками; подле них виднеются остроконечные кровли и индийские купола, в виде чалмы или

маковицы, обставленные тонкими минаретами. Богатые пурпуровые завесы с золотыми цветами и золотые кресла виднеются на паркетных полах в Назаретском доме Богородицы (икона «Благовещение»); большие стеклянные окна и кровли из позолоченного железа блестят на жилищах Авраама («Троица») и праведного Захарии («Рождество Предтечи»). Коротко сказать: не перечтешь всех диковинок, которыми украшают свои произведения наши усердные иконописцы.

Все эти ложные украшения происходят от понятного желания сделать как можно лучше свою картину, но при этом не следовало бы пренебрегать истиной. Вместо того, чтоб изображать великолепный дворец на иконе Святой Троицы, пусть напишут нам простую палатку, сшитую из белых и черных полотен (как на картине Ораса Верне «Авраам и Агарь»), или смиренную хижину, сложенную наскоро из необтесанных камней, без цемента, крытую пальмовыми листьями, соломою, поросшую травою, обвитую виноградником; искусно нарисованная хижина лучше понравится зрителю, чем некстати и хуже написанный дворец.[1]

[1] Иногда под ногами странников художник ухитрится подставить золотые скамеечки - подножия, либа мраморные плиты. Мебель очень удобная для кочевника, который целый век не имел оседлости!

Истина в изображении архитектурных и всяких аксессуаров состоит в согласии с обстоятельствами изображаемого события: с историей, хронологией, географией; а против этих то условий иконописцы, иногда и великие художники, погрешают сплошь да рядом. Например, на картине Пуссена «Избиение младенцев»[1] великолепные ложчатые колонны, обелиск, коринфские пилястры и где же это? **В Вифлееме и пределах его**! Подобная роскошь встречается на иконах, представляющих события в Назарете, тогда как гораздо сообразнее с местными условиями нарисовать действие Благовещения происходящим просто на галерее, какими часто окружают дома в теплых странах ради тени и прохлады; пусть сквозь балюстраду между колонн (деревянных или каменных, но простеньких), виднеется вертоград, усаженный цветущими лилиями и розами, с двумя-тремя пальмами, по которым вьется виноград, а вдали, по склону горы, рассыпались в зелени скромные домики назаретян. Это будет правдоподобнее. Жители теплых стран проводят большую часть дня на открытом воздухе, под тенью своих садов или галерей. Этот тихий приют для отдыха и молитвы напоминал бы

[1] Illustration 1855. № 647. Vol. XXVI.

зрителю вертоград запечатленный (Песнь Песн. 4, 12-15; 5, 1; 6, 1. 10), и будучи эмблемой чистой и невинной души, в то же время намекал бы на то, что Приснодева цвела в глуши Назарета как чистый крин в глухом тернии. К чему такое множество арабесков везде и по стенам и кругом окон и по столбам в изображении Благовещения? Ведь даже на иконостасах нет такого множества резных украшений, каким иконописцы обременяют внешние и внутренние стены своих зданий, не думая о том, что кистью легко плести узоры, но не так-то легко высекать их из камня. Такая роскошь, вероятно, была не по средствам жителям назаретским! Такое обилие резьбы можно изображать только разве на стенах Соломонова храма (например, изображая ангела Захарии или беседу отрока Иисуса с учителями закона).

Здесь, кстати, скажем несколько слов о храме Соломоновом. Стены его в простенках между окон и дверей обставлены были колоннами в виде пальм (Иез. 40, 26), как колонны Луксорских развалин; перед входом стояли два высоких столба, с капителями в виде цветов *лилии* (3 Цар. 7, 22), подобно тому, как перед египетскими храмами ставились обелиски, один или два. Море медное имело форму цветочного венчика *крина* (3 Цар. 7, 26). Можно

полагать, конечно, что эти украшения были личным изобретением художника, подражанием знаменитым лилиям Саронской долины; но могло быть, что художник, образованный в Тире, в этом случае подражал, отчасти, великолепным храмам иностранным, особенно Мемфиса и Фив, которые были известны смелым торговцам и корабельщикам финикийским. Разрушенный Навуходоносором храм был возобновлен, по указу Кира, воротившимися из переселения иудеями и возобновлен уже в довольно скромном виде (Агг. 2, 4. 1 Езд. 3, 12). Ирод Великий отстроил его заново с большим великолепием и в этом виде застал его Господь Иисус Христос.[1] Можно полагать, что переделки Ирода носили отпечатки греко-римского стиля; поэтому нельзя утвердительно сказать, что анахронизм — греческие колонны в храме Соломона (на иконах Обрезания, Введения и пр.); но вернее при изображении их иметь в виду египетские. Иудеи известны были привязанностью к старине, энергичным противодействием нововведениям, и поэтому Ирод едва ли посмел оскорблять народное чувство искажением на новый манер храма, который был глав-

[1] План храма можно видеть в Историческом Атласе Барановского и Св. Истории Ветхого Завета С. А. Рудакова СПб. 1860. О красных вратах: Душеполезное чтение 1864, март.

нейшей заветной святыней нации.

Иные живописцы украшают храм Соломонов коринфскими или тосканскими колоннами[1] и даже витыми. Все эти роды колонн вошли в общее употребление позже Ирода. На одной картине Fra Angelico на стене, в нише Соломонова храма видно изображение Моисея.[2] Это противно закону Моисееву и потому неправда. На стенах храма Иерусалимского не было изображений кроме изваянных херувимов (3 Цар. 6. 29, 35).

На иконах мучеников иконописцам иногда приходится писать языческие капища, и они выводят удивительные здания с главами и теремками, в роде древне-русских церквей. Идольские храмы начала христианской эры надобно писать вовсе не так: это, обыкновенно, продолговато-четвероугольное здание с довольно плоской двускатной крышей из мраморных, как на Парфеноне, или свинцовых, как на Пантеоне, плит, обставленное колоннами со всех сторон или только с одной стороны входа. На углах и вершине кровли (иногда вместо столбов портика) ставились статуи; фронтон был

[1] См. рисунок приложен. при IV томе Бесед Михаила Митрополита С-Петербургского, СПб. 1818.

[2] Эта ошибка повторена в издании «Картины Св. Истории Нового Завета» в футляре.

украшен или статуями, как на храме Юпитера-Пангелления на о. Егине, или барельефами; по карнизам тянулись бесконечной полосой или надписи («познай себя; неведомому Богу»), или барельефы, иногда раскрашенные яркими колерами. Колонны употреблялись, смотря по обстоятельствам, то круглые, гладкие, то с продольными желобками. Тут кругом храма собирался народ, совершались церемонии, приносились жертвы. Самая внутренность храма, где находился кумир, святилище, отделывалось гораздо проще; иногда расписывалось по стенам разными мифологическими сценами, освещалось сквозь высокие растворенные двери, и было, по большей части, довольно тесно и не очень высоко. Таким образом, жилища богов снаружи казались храмами, а внутри были чем-то в роде темниц; богачи римские жили лучше, чем боги. Колоссальный Юпитер Олимпийский, работы Фидия, по словам Страбона, если бы вздумал когда-нибудь встать со своего золотого престола, то проломил бы головой кровлю храма.[1]

Принято как-то смотреть на греков, как на веселый чувственный народ, который занимал-

[1] Статуя, сделанная из бронзы и слоновой кости, одетая в золото, не считая ступеней, имела высоты до маковки 30 футав, а храм 60.

ся только тем, что украшал, разнообразил жизнь искусствами, гимнастикой, диалектикой, зрелищами и пирами. Между тем, новейший путешественник, проезжая пустынные пространства Греции, Калабрии, Сицилии, Малой Азии, встречает остатки и развалины городов и по чему узнает их? По уцелевшим остаткам храмов. Давно исчезли жилища бедных и палаты богачей, суды, гимназии, театры, уцелели только полуобрушенные колонны храмов. Видно не одна чувственность была уделом этого минувшего народа и религия занимала не последнее место в сердце грека. Все свое временное: богатство, искусства и гений он посвятил на создание вековечных храмов. Недаром Апостол Павел начал свою речь к Ареопагу похвалой благочестию афинян (Деян. 17, 22).

Римляне, будучи индеферентистами в деле религии, однако, умножили храмы по расчетам политическим; все боги побежденных народов получили право гражданства в их всемирном пантеоне. Число храмов в Риме было громадно; более пятидесяти долин, посвященных богам, назывались «fana»; тридцать две священные рощи (luci) заключались в стенах Рима; роща Весты, нимфы Егерии, Фурины, Юноны Люцины и др.

Впрочем, статуи богов ставились и на от-

крытом воздухе, как это можно видеть на картине известного художника-антиквария Курта «Истязание св. Агнессы». Во времена Христовы и позже, до Константина Великого включительно, площади, улицы, храмы и дома в Греции и Италии были, можно сказать, загромождены статуями. Св. Апостол Павел застал уже ограбленные римлянами Афины все еще *полными идолов* (Деян. 17, 16). «Вы хорошо помните, — говорит Цицерон (в третьей речи против Катилины), — что при консулах Котте и Торквате гроза разбила много башен в капитолии, разбросала кумиры богов, опрокинула статуи древних мужей и растопила медные таблицы, на которых начертаны были законы. Поражена также статуя основателя этого города Ромула, о которой помните, что она была небольшая и изображала сосущее дитя, припадающее к сосцам волчицы»... По этим словам видно, что капитолий был полон статуй. В священной роще Олимпийской было более шестисот статуй из мрамора и бронзы, воздвигнутых во славу городов, победителей и богов.[1] В театре, построенном в Риме Скавром, было три

[1] Реставрированный вид этой рощи (арх. Ефимова) есть в атласе к путешествию В. Давыдова. Это лес статуй, а не деревьев, потому что деревьев меньше чем статуй. См. еще Томаса des grecs et de leurs eloges funebres etc.

тысячи бронзовых статуй! Даже в провинциальных городах, например, в Помпее, в домах не таких богачей, как римские сенаторы, встречается по нескольку дорогих произведений скульптуры.[1] Кедрин повествует, что Феодосий собрал в своей столице замечательнейшие произведения классического искусства, в таком количестве, что одно исчисление их занимает у Кедрина несколько страниц. Если столько набралось образцовых произведений, то сколько еще осталось хороших, посредственных или вовсе дурных? Наконец, то обстоятельство, что всевозможные музеи Европы, публичные и частные коллекции, завалены произведениями классического ваяния, найденными в одной Италии, несмотря на то, что и время, и землетрясения, и войны, и невежество варваров усердно и долго истребляли[2] произведения античной скульптуры, показывает, что во времена Христовы Греция, Италия, Малая Азия были переполнены изваяниями.

Иконописцы непременно делают кумир золотой. Золотыми кумирами могли блистать

[1] См. Вечер. газета 1866 № 11.

[2] Обвиняли в этом и ревность первых христиан, но свидетельство Кедрина и превосходная статья Росси (см. Сборник изд. общ. Древнерус. искусства при Моск. пуб. Музее 1866 М. С. 43 ч. 2-я) снимает этот упрек.

Рим, Афины и еще несколько, подобно им, богатых городов. Не всякому храму, даже не каждому городу, была под силу такая роскошь. По большей части кумиры были мраморные, реже бронзовые, а в бедных, глухих местностях — глиняные (терракота) и даже деревянные, особенно в древнейшие времена. По дереву иногда статуя обивалась металлическими листами, что можно заключить по одному месту Лукиана, где он говорит, что лики богов столь сияющие извне, внутри источены червями и изъедены крысами. Иногда идолы были облекаемы дорогими разноцветными материями. Так, например, Паллада, покровительница Афин, облечена была в оранжевый хитон, который через известные периоды, был сменяем с особенными церемониями. Если же статуя не была облекаема особенными одеждами, то мрамор или бронза нередко раскрашивалась под цвет материи. Можно утвердительно сказать, что даже в лучшую эпоху искусства у греков господствовала полихромия, а менее образованные народы и подавно любили раскрашивать свои истуканы. (Прем. Сол. 13, 13-14).

Храмы древних строились для одного божества. Народ толпился только около храма. Почему языческие храмы были тесны. Но храм христианский есть не только жилище Божие,

место особенного присутствия Божия, но также место соединения верующих, сходка их на молитву, почему и называется **Экклесиа** — собрание, которое, находясь в рукотворенном храме, в то же время само служит живым храмом Божиим, по силе обетования Христова: *идеже бо еста два или трие собрани во имя Мое, ту есмь посреде их* (Мф. 18, 20). От сего произошли особенности христианской храмовой архитектуры. Так как храм строится не для Бога только (Ин. 4, 21. 23), а вместе для людей, то он должен быть просторен, чтобы поместить всех желающих, а древние языческие храмы были сравнительно тесны. Так как народ собирается не около храма, как в язычестве, а внутри храма, то храм отделывается богаче внутри, чем снаружи.

Впрочем, церкви первых христиан далеко не блистали богатством украшений, изяществом архитектуры, по крайней мере, до Константина Великого. С его времени церкви стали украшаться живописью, мозаиками, вазами, колоннами и т. п. Совершеннейшее выражение стиля христианских церквей этой эпохи — храм св. Софии, построенный Юстинианом, по плану Исидора милетского и Анфемия Траллийского. Этот храм, ставший образцом для всех последующих церквей Востока, в главных чер-

тах имел следующее расположение. Все здание имело вид четвероконечного креста. Средина была накрыта куполом удивительного совершенства формы с 44 окнами; восточная и западная оконечности покрыты были полукуполами; над северной и южной оконечностями креста возвышались по два малых купола. В этих крыльях храма на дорогих колоннах, собранных Юстинианом из разных языческих капищ, были устроены хоры для женщин.[1] Вот почему на старинных иконах и лубочных картинах, на изображении Покрова Пресвятой Богородицы, царица пишется стоящею где-то над головами молящихся. У западного конца храма был пристроен двор, украшенный конной статуей Юстиниана. Весь храм внутри (а отчасти и снаружи), отделан снизу мрамором, а выше драгоценной мозаикой... Над входом во двор (atrium) стояли знаменитые бронзовые кони, теперь находящиеся в Венеции над входом в церковь Св. Марка.

Переходя от храмов к жилищам простых смертных, находим не лишним кратко рассказать, как, по большей части, строились дома в

[1] Описание см. в Моск. Вед. 1854 № 42. Иллюстр. 1845 № 13. Сын Отеч. 1858 № 23-25. Прав. Обозр. 1865. сент. План, фасад и продольный разрез в Атласе к путешествию Давыдова; поперечный в Сборнике любителей древне-русского искусства 1866 отд. II таб. XIX.

древности, особенно на востоке.[1] Дома по большей части были одноэтажные и не имели на улицу окон. Кровли в Палестине были плоские. Поверх потолка настилалась черепица или слой цемента из золы и асфальта. Края такой кровли-террасы обносились каменным парапетом или деревянной балюстрадой. На этой террасе-**горнице** иногда еще устраивался навес (2 Цар. 16, 22); сюда жители, когда убывал дневной жар, выходили гулять (2 Цар. 11, 2), толковать (Мф. 10, 27), молиться (Деян. 9, 37-39; 16, 9; Софон. 2, 5). Иногда с одного дома на другой устроены были переходы, и за невозможностью пройти по улице, можно было пройти над улицей (Мф. 24, 17). Поэтому дома на иконе Успения с зелеными кровлями из железа, ошибка, анахронизм. Жилища частных людей в древности вообще не имели снаружи ничего особенно щеголеватого: кирпичная невысокая стенка, иногда с двумятремя окошечками в роде волоковых, изредка украшенная пилястрами — вот лицевая сторона домов. Вот как описывает Шатобриан нынешний Иерусалим: «домы иерусалимлян суть некрасивые четвероугольные массы, очень низкие, без труб, без окон, завершаются плоскими кров-

[1] Дома в Греции и Италии имели двускатные, довольно пологие кровли, а иногда террасы.

лями или сводом, и уподобляются тюрьмам или гробницам. Все бы казалось имеющим равную высоту, если бы колокольни церквей, минареты мечетей, вершины нескольких кипарисов и кусты смоковниц не нарушали однообразия плана. При виде сих каменных домов, между камней находящихся, спрашиваешь сам себя: не памятники ли это кладбища среди пустыни находящегося».[1] «Иерусалим не обманывает взора, — говорит Пужула, — он не прекрасен ни издали, ни вблизи: отнимите немногие памятники, немногие башни, и вам представится вид самый скучный. Это огромная куча каменных домов, которых плоские крыши оканчиваются маленькими куполами; темно-дикий цвет этих однообразных громад, печальное их выражение, каменистая и бесплодная почва, окружающая городские стены, над головою пустынное небо, где часто ни одна птица не пролетит на обширном пространстве, — все вместе составляет такую картину, на которой грусть и одиночество рисуются в самых мрачных оттенках. Войдете в Иерусалим, какая мгла! Узкие темные улицы, развалины огромных базаров… и пр».[2]

Греки и вообще жители востока и южных

[1] Путешествие в Иерусалим, т. III, перевод Грацианского 1817.

[2] Иерусалим в 1831 г. Библиотека для Чтения. 1835 г. март. Т. IX. Вид улицы в Пампее см. Illustration 1855.

стран, как в древности, так и ныне, мало живут дома, большую часть дня проводят на улице: дома укрываются только от непогоды, едят, спят. Поэтому древние больше заботились о красоте своих площадей, терм, портиков, храмов, цирков и театров, чем об удобстве своих частных жилищ. У римлян при императорах и в конце республики, богачи украшали внутренность своих дворцов и вилл статуями, вазами, колоннами, мозаикой на полах, живописью по стенам и позолотой потолков. Вероятно, основываясь на словах Евангелиста: *горница велия постлана* (Мк. 14, 15), иногда живописцы изображают место Тайной Вечери в виде великолепной залы с колоннами, сводами, занавесами. Едва ли это так. Вероятнее предположить, что это была порожняя комната, предназначенная для отдачи в наймы приезжим к празднику Пасхи иудеям. В ожидании нанимателей она была прибрана прилично, *постлана* циновками, но́ оставалась еще незанятою. Странники победнее день толклись в пространных притворах храма (Ин. 7, 11. 49), а на ночь находили приют под портиками, окружавшими дворы, и нанимали квартиру только для пасхальной вечери. В этом нет ничего невероятного. Значит, горница Тайной Вечери не имела в своем убранстве ничего особенно роскошного, блестя-

щего, имела обыкновенный вид комнаты «в гостинице для приезжающих».

Внутреннее расположение домов, в общих чертах, было таково:[1] дом имел форму буквы Н или П; боковые стороны этого квадрата составляли флигеля здания; во глубине приемная зала, комната для гостей, клиентов и т. п. постороннего народа, столовая, библиотека; в боковых флигелях, в задней части и во 2-м ярусе устроены были комнаты, или лучше кельи, номера для женщин, детей, прислуги, припасов, и все эти комнаты выходили дверью на внутренний двор. Середина двора, образуемого корпусами, иногда выстилалась мрамором, мозаикой, иногда просто засаживалась деревьями, цветами, и посредине устраивался фонтан, если местные условия и денежные средства хозяина позволяли. Тень, прохлада, вода для восточных и южных жителей составляют верх удобства (Песнь Песн. 4, 12. 16; Исаия 35; Апок. 22, 2), и поэтому там заботятся о тени, больше чем о свете, о прохладе больше, чем о больших окнах. Окна делались обыкновенно маленькие, да и те заделывались деревянными решетками (Песнь Песн. 2, 9), или чем-нибудь занавешивались. Иногда случается видеть на

[1] См. Римские письма. II. XVI.

иконах в доме Авраама, Богородицы и пр. **стеклянные окна**. Это довольно важный промах. Хотя стекло изобретено давно, однако, древние не знали стеклянных оконниц. Стекло в то время шло на бусы и т. п. украшения, на мозаику; во времена Христовы стали входить в употребление стеклянные вазы и чаши, но были очень дорогой и редкой игрушкой, украшением пиров римской знати. Сенека первый из древних упоминает о стеклянных окнах, как о вещи совершенно новой, недавно изобретенной. Стеклянная посуда, как, например, на Тайной Вечери Леонардо да Винчи, тоже должна быть изображаема с большой осторожностью: стекло было очень дорого, не по средствам того небогатого класса, в котором благоволил родиться и жить Тот, Ему же *небо небесе не довлеет*. Иногда на «Бегстве во Египет» изображается в руках Иосифа стеклянный фонарь, это тоже очень сомнительно. Впрочем, в одном помпейском погребе найден стеклянный фонарь, но от бегства во Египет до разрушения Помпеи большой промежуток.[1]

[1] Феопомп, греческий поэт за 370 лет до Р. Х. и Эмпедокл Агригенский за 442 г. первые упоминают о фонарях. Они делались из бронзы, круглые, вместо стекол вставлялся рог или пузырь. Перед богатым господином особенный фонарщик носил фонарь. Lanternae militares носились на копьях перед войсками. На корме судов тоже ставились фонари. Та-

Сообразив вышесказанное, мы видим, что иконописцы довольно близки к истине, когда изображают большую часть событий где-то как-будто среди двора, обстроенного кругом зданиями, факт верен: вся домашняя жизнь древних проходила на этом дворике и, сидя на нем, можно было видеть все, что делается в окрестных комнатах, потому что двери тоже были малоупотребительны во внутренних комнатах: в тамошнем климате довольствовались занавесками. Но вот что на этих иконописных видах внутренности зданий ошибочно: деревянные полы, раскрашенные под паркет. Древние сравнительно с нами менее употребляли дерево. При сравнительно большом против наших местностей изобилии твердого камня — гранита, мрамора, базальта, древние делали из камня не только домы, полы и пр., но и такие вещи, которые мы привыкли представлять себе деревянными. Водоносы в Кане Галилейской были каменные (Ин. 2, 6). Поэтому ошибочно изображать в «Беседе с самарянкой» деревянное ведро на обрубе деревянного же колодца. На вос-

---

кой фонарь можно видеть на корабельной корме в барельефах Траяновой колонны. Журнал Общеполезных Сведений 1858 г. № 6-й. О помпейском фонаре см. Северная Пчела 1860 № 117. Рисунок см. Illustration 1855. картина Жалабера: «Христос в масличном саду», и в Евангелии (in fol.) напечат. при Анне Иоанновне 1735 г.

токе для ношения и хранения воды доселе употребляются длинные узкогорлые кувшины из глины.[1] Знаменитая бочка Диогена была тоже каменная, или точнее глиняная; огромный кувшин вроде тех, какие и теперь за Кавказом употребляются для хранения виноградного вина, вот что служило конурой знаменитому кинику! Впрочем, во времена Августа употреблялись уже и деревянные бочки, на которых разборными литерами выжигались клейма[2] (как близко подходило человечество к великому открытию Гуттенберга!), и в катакомбах встречается изображение деревянной бочки, как символа Церкви, состоящей из множества членов, связанных узами веры, любви и единодушия.[3] В развалинах Геркулана и Помпеи найдены каменные кувшины.[4] Дерево у древних было, в некотором роде, роскошью, принадлежностью богачей (3 Цар. 7, 1-13; Софон. 2, 14), как нынче в Англии, где отделывают стены и потолки каменных палат резным дубом или кедром.

В статье об архитектуре не будет неуместно помянуть и о гробах, потому что гробы у

[1] Изображение можно видеть в Путешествии Норова на виньетке заглавного листа, изображающей источник Богородицы.

[2] Москвитянин 1852 № 12 июнь. Кн. 2-я.

[3] Изображение ведра и бочки см. в Словаре Христианских Древностей Мартиньи С. 220, 589 л.

[4] Картины Света, Альманах Вельтмана.

иудеев принадлежали не к столярным изделиям, а скорее к ремеслу каменотесов. Гробами, как известно, вероятно, всем, кроме иконописцев, служили в Иудее пещеры, высеченные в скалах. В этих пещерах помещение для покойников устраивалось то в виде диванов или лавок, то в виде нишей в стенах этих погребальных комнат. Вход в пещеру закладывался большой каменной плитой, иначе гиены и шакалы не преминули бы утащить покойника из его могилы. Таков был внутренний вид той пещеры, которая удостоилась чести быть временным ложем почившего Льва от Иуды; таковы гробы Богородицы, Елисея, Сарры и пр. Этот способ погребения переняли у иудеев христиане из греков и римлян.[1] Вот что пишет блаженный Иероним: «Я имел обычай вместе с товарищами и сверстниками посещать, по воскресным дням, гробницы Апостолов и мучеников, спускаться часто в пещеры, вырытые в глубине земли, в стенах которых по обеим сторонам лежат тела усопших...»[2]

В оправдание иконописцев, конечно, надоб-

[1] Греки и римляне своих покойников сжигали, и пепел, собравши в особый сосуд (урну), или хранили в доме, или ставили на памятник, воздвигнутый в честь умершего. Такие памятники ставились в рощах и садах, или вдоль больших дорог,

[2] Христианское Чтение 1847, часть I.

но сказать и то, что необходимость заставляет их (на иконе «Положение во гроб») ставить посредине иконы гроб нынешней формы, а позади его предстоящих; иначе, если бы пришлось им писать так, как требует археологическая правда, то предстоящих пришлось бы писать к зрителю задом и толпа их закрыла бы совсем собою Мертвеца. Для избежания этого живописцы изображают, собственно, не **положение**, а **внесение** во гроб. Таковы «Положение во гроб» картина Мюнхенского живописца Шмидта (Воскрес. Досуг 1866 № 162), «Погребение Сарры» (в Священной Истории Базарова) и «Положение во гроб» в картинах Нового Завета (в футляре) неизвестного композитора. Впрочем, обе эти картины погрешают тем, что Умерший изображен обнаженным, а не повитым в плащаницу. Пеленание и помазание мастями и благоуханиями трудно исполнять в тесном пространстве гробовой пещеры, и потому, наверное, эти операции исполнялись у входа в гробницу на вольном воздухе, и мертвый вносился в склеп, повитый гробовыми покровами.

Говоря о гробовых пещерах, кстати будет помянуть и о Вифлеемской пещере. Живописцы изображают иногда Рождество Христово не в пещере, а в каком-то строении в роде сарая, а иногда и вовсе на вольном воздухе, только под

навесом соломенной кровли. Напрасно. Общее предание Церкви утверждает, что местом Рождества был вертеп, доселе существующий в Вифлееме. Хотя Евангелие не говорит о пещере, но св. мученик Иустин в разговоре с Трифоном Иудеянином свидетельствует о пещере. Основываясь на свежем предании, равноапостольная Елена построила над нею церковь, а по обветшании ее, Юстиниан — великолепный собор, обновленный при Мануиле в XII веке.[1]

Иконописцы нередко погрешают против архитектурных пропорций. По своему обычаю, изображать аксессуары не настолько, насколько они в самом деле входят в состав рисунка, например, не часть горы, а всю гору, непременно от вершины до подошвы, они точно также поступают и с архитектурными деталями. Например, понадобилось нарисовать колонну: изобразить только базу и часть стержня иконописец не решается, опасаясь, что зритель не поймет, не узнает, что это такое, и потому рисует целую колонну, с вычурной коринфской (других орденов у иконописцев что-то не вид-

[1] Творения Св. Отцов 1852 Кн. 2-я. Письма Муравьева к М. Ф. Прекрасное описание Вифлеема и свидетельство о пещере см. еще в Душеполезном Чтении 1864, декабрь. Пещера служила нередко стойлом скота еще при Гомере (см. Илиада песнь IV). Вид внутренности Вифлеемского Собора см. Живопис. Энциклопедия 1847.

но) капителью и с надлежащим постаментом; но колонна выходит вышиною почти в рост близь стоящей фигуры, а толщиною в руку, и, несмотря на такую субтильность и мизерность, украшается довольным количеством узорчатой резьбы. Если колонна каменная, где виданы такие тонкие, так щедро изрезанные колонны, кроме готических кафедр, да наших иконостасов? Если она деревянная — просто столбик, подпора галереи, то к чему так щедро украшать ее арабесками? Иногда рисуются колонны витые: витых колонн не было в употреблении ни у греков, ни у римлян, ни у египтян. Витые столбики принадлежность восточной архитектуры: мавританской, византийской.

Труб на домах рисовать тоже не надобно. Кухни у древних топились по черному, то есть дым из очага уходил в отверстие в потолке, а прочие комнаты в случае холода или ненастья нагревались жаровнями, как и доселе делается на востоке. По крайней мере пишущему эти строки не случалось видеть трубы на картинах художников, справлявшихся с археологией, например, Курта «Истязание св. Агнессы», «Смерть Цезаря», — Жерома, «Век Августа».

Случается видеть на иконах мучеников и Предтечи темницу, обнесенную тыном или частоколом из заостренных бревен. Лучше рисо-

вать каменную стену. Выше говорено о малоупотребительности дерева в постройках древних. Тын или острог, если и употреблялись у древних, то в полевых только, временных укреплениях около лагерей, около осажденных городов, а долговременные укрепления обносились валом, или еще чаще, каменной стеною. При изображении древних укреплений не надобно изображать башен с остроконечными кровлями. Благодаря сухости климата Иудеи и вообще стран, лежащих по берегам Средиземного моря, не было нужды давать кровлям такую покатость; довольствуясь незначительным наклонением, для стока дождевой воды устраивали на башнях кровли плоские и обносили их зубчатым парапетом. Таковы были укрепления Иерусалима, Вавилона, Рима и Трои. На этих возвышенных террасах стояли часовые и озирали окрестность; тут были сложены кучи камней на случай неприятельского приступа. Следовательно, изображая Иерусалим (например, Распятие), не надобно писать остроконечных башен, похожих на кремлевские.

Симеон Столпник у иконописцев изображается стоящим в узенькой башенке, которая скрывает его по пояс, и вышина которой не выше половины человеческого роста. Это происходит опять от желания написать весь пред-

мет, и, по-прежнему, ведет к несообразностям. Что-нибудь одно: или человек — великан, которому башня по пояс, или — башня миниатюрна в роде кадки. Лучше писать праведника во всю вышину иконы, а башни ставить только парапет, окружающий святого по колени, или, если нужно непременно напомнить о столпе, то нельзя ли дать в руки святого свиток, на котором изобразить столп, как это сделано на иконе Исаакия Далматского в Исаакиевском соборе. Это, не нарушая пропорций, напомнит зрителю все, что нужно ему напомнить...

Случается также видеть на старинных иконах Св. Чудотворца Николая, держащего в одной руке меч, а в другой маленькую церковь о пяти главах, нечто в роде миниатюрной архитектурной модели. Этим, конечно, выражается мысль, что доблестный святитель был неустрашимый защитник церкви.[1] Но такое выраже-

[1] В древности этот иероглифический язык символов и атрибутов был (у южных народов и доселе есть) в большом употреблении, за отсутствием письменности. Оттого всякое божество имела свои, ему одному свойственные, атрибуты: трезубец, тирс, змею, орла и т. д. Всякий город в своем гербе имел условные знаки: руль, колос, голову быка. Иногда случалось, что вместо имени на монетах городов выбивалось изображение предмета одноименного с городом: лягушка на монетах города Ватрахон в Африке, сердце на монетах Кардии, ключ на медалях островов Клейдских. Грек ясно понимал значение и смысл этих символов. Можно без погрешности полагать, что череп на иконе Распятия заменял подпись: голгофа, краниево, лобное место, а после уже ему придали значение Адамовой головы и т. д. Язык условных знаков доселе не утратил

ние не утратило бы силы, если бы стали изображать святителя с развернутым свитком, на котором (как у Исаакия) написана церковь; а между тем сохранилась бы естественность в изображении.

К главе об архитектуре, конечно, надобно отнести и корабельное дело. Корабли у иконописцев, где понадобится (например, явление Господа ученикам на Галилейском озере на иконе Воскресения и т. п.), изображаются следующим образом: небольшое суденышко, в котором сидящие виднеются по грудь, несмотря на то, украшено рядом или двумя окон, какбудто двухпалубное военное судно, имеет три мачты с несметным количеством парусов, и на корме, высокую узорчатую башенку с несколькими рядами окон и с флагом. Всякий видит, как это далеко от истины. Между тем, что в Евангелии называется кораблями и тем, что известно под этим именем в настоящее время — разница громадная. Подобно Гомеровым кораблям, корабли рыбарей галилейских были просто довольно большие беспалубные лодки с мачтой посредине. Величину их можно приблизительно определить вот чем: на них сади-

своего значения, особенно для неграмотных. Впрочем, ныне за ненадобностью и малопонятностью надобно, по возможности, избегать символических картин и атрибутов.

лось от семи (Ин. 21, 2) до тринадцати (Мф. 14) человек, то есть, по одному или по два на весло, полагая по три весла на сторону. Улов рыбы, подобный тому, который упоминается (Ин. 14, 11), мог наполнить два таких корабля до того, что они чуть не тонули (Лк. 5, 7). Башенка на корме тоже не нужна на лодках рыболовов. До излишеств ли было тем людям, которые иногда оставались без обеда (Лк. 5, 5. Ин. 21, 3. 5), потому что работавши целую ночь не успели поймать ничего. Если уж делать возвышение на беспалубных рыболовных судах, то лучше поднимать нос, а не корму (как это делается на косоулях или астраханских рыболовных лодках), чтобы легче резать встречный вал и, таким образом, избавляться от заливания. Гомеровы корабли нередко называются высокогрудыми, то есть, имели высокий нос, потому что тоже не имели палубы. Что нос рыбачьих лодок был довольно высок, можно заключить из того, что Господь однажды удостоил лодку рыбака Симона быть кафедрой для своей проповеди. (Лк. 5, 3). Проповедовать с низкой лодки (как, например, с так называемой **косной**) пред народом стоящем на берегах неудобно, тогда как с высокого носа лодки (например, **косоули**) говорить гораздо лучше: больше видно и дальше слышно. Мачта была

одна, да и та ставилась в ветер, а по миновании нужды снималась, чтобы было просторнее в лодке.[1]

По поводу лодок не мешает упомянуть о ковчежце, в котором был скрыт и найден Моисей. Обыкновенно изображается корзина общеизвестной формы с крышкой и ручкой (например, в 54 карт. из Ветхого Завета — Золотова и в Картинках из Св. Истории Ветхого и Нового завета, в футляре); но надобно полагать, что это неверно. Такая корзина, хотя бы и засмоленная, воду пропускать все-таки станет, ребенка 3-х месяцев (Исх. 2. 2) едва ли подымет, и, при малейшем движении его, может опрокинуться и уронить его в воду. Вероятнее, что выражение *ковчежец ситовый* (Исх. 2, 3), означает тростниковый челнок, тростниковое суденышко. О таких тростниковых судах или плотах упоминает Исаия (18, 2). В Чили (юж. Америка) доселе употребляются такого рода плот или лодка из камыша для перевоза и пассажиров с кораблей на берег и называется **конёк** — caballito по сходству вида с полозом, лыжей или коньком. Будучи связан из толстых пуков тростника, этот узенький плот очень устойчив на

[1] См. еще Синаксарь пятой недели Великого поста об одномачтовых судах того времени. (Суббота акафиста).

воде и не опрокидывается от прибоя волн на жесточайших бурунах тамошних берегов.

Будучи очень щедры на архитектурные декорации, иконописцы очень скудны на зелень и деревья. Здания наших иконописцев вечно стоят на самых бесплодных каменистых, печальных местностях. В этом есть своя доля правды. Во времена Моисея Палестина была обильна лесами и пастбищами (Исх. 33, 3. Чис. 24, 6. Втор. 7, 13; 28, 4), при Давиде тоже (1 Цар. 22, 6. 23, 15), при Соломоне украшалась садами и виноградниками (3 Цар. 4, 25. Песнь Песней); но далее постоянные войны, посекания священных рощей, тяжкое иго преемников Александра и потом римлян превратили землю, кипящую медом и млеком, в каменистую, жаждущую пустыню, убежище диких коз (1 Цар. 24, 3), скудною водою и прозябением. «Земля безводная и бесплодная, — говорит Тасс об окрестностях Иерусалима, — никакой источник, никакой ручей ее не орошает, никогда не зрели там расцветших цветов, никогда дерево не распростирало гордой тени своей, чтобы даровать убежище от лучей солнечных». Шатобриан в своем путешествии, приводя это место, и описание засухи из XIII песни, свидетельствует о верности этих описаний с климатом и местностью Иудеи. Тем не менее, живо-

писцу позволительно, ради красоты, вводить растительность (ведь сады у домов были же!), особенно, когда действие происходит в Греции или Италии (например, на иконах из жизни мучеников). Ничто не придает такой красоты строгим контурам и линиям архитектуры, как соседство зелени.

Священник В. Владимирский

ОДЕЯНИЯ, ВООРУЖЕНИЕ, МЕБЕЛЬ, УТВАРЬ И НЕКОТОРЫЕ ДРУГИЕ ТАК НАЗЫВАЕМЫЕ АКСЕССУАРЫ В ЦЕРКОВНОЙ ЖИВОПИСИ

Сущность дела требует, чтобы так называемые аксессуары, то есть, добавочные к главному сюжету картины предметы служили не только украшением картины, но и согласны были с временем и местом события, с обычаями и условиями данной эпохи и местности. Но пока археологическая критика не существовала, художник, взявши данное событие, разрабатывал его вольно, свободно, не справляясь с климатом, местностью, обычаями страны, не принимая во внимание условий среды, в которой происходило действие, или

жили изображаемые личности. Так средневековые живописцы писали даже ветхозаветных святых в одежде того мон. ордена, который заказал икону. Тогда могла нравиться картина Флинка (карт. Галл. Европы 1864. № 8), где патриарх Авраам представлен в виде богатого голландца, в меховом плаще, и Агарь в виде служанки, современной живописцу. Наш современник, например, Орас Верне (1789-1863), разрабатывает ту же тему уже с другим взглядом: Авраам — это Арабский шейх в чалме, в бурнусе. Кругом него стадо, пальма, палатка из черных и белых полотен.[1]

Современному живописцу не следует слепо копировать стародавние композиции, когда в них нет правды, копировать только потому, что они осенены авторитетом древности, или именем великим в летописях искусства, хотя полны анахронизмов. Не годится рядить Авраама в голландское одеяние, не следует и современные личности рядить в венок и тогу, как недавно еще делали художники,[2] особенно на

[1] О сходстве современного быта восточных кочевников с бытом патриархов см. Душеполезное Чтение 1864, март, где сравнивается палатка Авраама, близ дуба Мамврийского, с шатром шейха Туркоманов. Сравни еще: «Ставка предводителя Курдов». Моск. Вед. 1857. № 156. *Тысяча лет яко день един.*

[2] Художников извиняет в этом последнем случае крайняя антиэстетичность современных костюмов: талии рюмочкой, кургузые фраки и т. п.

монументах великим мужам. Разумеется, от такого требования строгой правды, задача современного художника становится значительно сложнее и труднее, потому что, кроме изучения натуры и техники, от него требуется большой запас сведений исторических и всяческих, но что же делать? Истина стоит того, чтобы для нее потрудиться!

И великие художники, занимаясь возвышенными композициями исторической и религиозной живописи, не пренебрегали изучением и исполнением мелочей в отделке аксессуаров. Эммаусская Вечеря Тициана удивляет зрителей превосходно написанной скатертью. Новейшая живопись уже слишком отдалась мелочной отделке аксессуаров, так, что иногда не аксессуары пишутся для картины, для лиц, а лица служат только предлогом, чтобы нарисовать блонды, меч, старинное оружие и т. п.; и потому лица исчезают в груде аксессуаров, сами становятся на степень аксессуара. Дух анализа, век микроскопических исследо-

---

вещи приводят в отчаяние людей с художественным вкусом. Духовенство с некоторым самодовольством может заметить, что из всех сословий оно одно сохранило костюм изящный, живописный. А рисуя портреты с франтов, художники заставляют их драпироваться плащом! Прочтите брошюру: «Несколько замечаний о современных модах в одежде». - С. А. Ключарева, - извлеченную из Душеполезного чтения.

ваний отразился и в направлении искусства к мелочному изучению и тонкой отделке. В церковной живописи сущность в сюжете, в главном предмете, и аксессуары отнюдь не должны подавлять главного предмета, хотя должны быть написаны так же хорошо, как главный предмет, — также удовлетворительно в отношении к времени и месту.

Впрочем, совершенная археологическая верность одежд, инструментов и прочего не всегда возможна и не всегда следует строго винить художников за несоблюдение ее. Остается пользоваться приблизительным сходством, стремиться к нему, избегать грубых ошибок. Невозможно одному человеку знать все,[1] что добыто трудами множества антикваров, путешественников, историков; да если бы мы знали все, что добыто наукой о временах давно прошедших, все, о чем остались исторические памятники, то все-таки будут вещи, которые придется писать наугад. Кто скажет нам, каков должен быть изображаем наряд допотопных патриархов? На каких медалях сохранилось истинное изображение Ноева ковчега? Правиль-

[1] Поэтому благосклонный читатель да не посетует на неполноту этой статьи. Она полна никогда быть не может, - все останутся вопросы без ответа. Ars longa!..

но ли изображено в Библейской Истории Шнорра братоубийство Каина, где в руках первого душегубца мы видим орудие в виде мотыки?* Разумеется, археологически это совершенно неверно: первый ковач меди и железа жил значительно позже первого убийства, но за то хорошо в том отношении, что напоминает зрителю, что Каин был земледелец.[1] На картине Кaульбаха «Столпотворение Вавилонское» с большим тактом изображены запряженные в колесницу волы: это не наш цивилизованный одомашненный бык, а животное скорее похожее на яка или бизона, то есть на породы, наименее изме-

---

* Железная лопатка.

[1] В Сборнике Общества древ. искусства за 1866 год есть снимак со старинной русской иконы, на котором Ангел вручает Адаму заступ, т. е. научает ручному деланию. В Гефсиманском ските (См. брошюру Снегирева с этим заглавием. Москва 1863) в иконостасе Успенской церкви «на северной двери алтаря олицетворено изгнание Адама из рая; изганнику Ангел дает мотыку для копания земли, а Ева сидит с поникшей от печали головой, оплакивая грех свой и его последствия; на ватиканском же саркофаге Бог Отец, в виде юноши, подает Адаму сноп, символ земледелия, а Еве агнца - прообразование Христа» - и, добавим мы, - символ рукоделия пряжи. Кстати заметим близкую связь и взаимодействие старинной живописи и литературы: вышеупомянутый рисунок просто олицетворение следующих слов: «и плакася Адам при раю 30 лет, и виде Господь слезы адамовы, и хотя его помиловати... посла Господь Ангела своего Михаила, и повеле Адаму *поручити ручная дела* и повеле ему *землю похати* (см. лубочное сотворение мира). И рече ему (Каину) Сотона: возьми камень и удари и. Взем камень и уби и». Эти сказания буквально переведены в вышеупомянутый рисунок (в Сборнике Русскога искусства) со слов «Свитка» и «Палеи». - См. Русс. Слово. 1862, ст. Пыпина: «Ложные и отреченные книги Русской Старины».

ненные влиянием человека и потому более подходящие к тому типу, который должны были иметь эти животные в то время, когда человек только что почти покорил их. Но тут же мы видим изображение колесницы, которая в то время едва ли была изобретена. Впрочем, и эта колесница все-таки написана с соображением: колеса сделаны не нынешние сборные, со ступицами, ободом и спицами, а простые цельные, сбитые из толстых досок, круги, в роде крышки на кадке, какие действительно и употреблялись первоначально и доселе еще употребляются в Азии. Во времена столпотворения, надо полагать, известны были только два способа езды: верхом и в перекидных корзинах. Итак, надобно довольствоваться приблизительно верным изображением аксессуаров там, где положительной достоверности исторической нет.

Начнем с **одежд**. Современные нам европейские костюмы постоянно меняются, по крайней мере, в частностях; но восточные народы в этом отношении гораздо постояннее, как и во многих других. Патриархальность жизни и привычек, благорастворенный климат причиной того, что мода там почти неизменна. Восток известен и горд своей неподвижностью.[1]

[1] Любопытные подробности на этот счет рассказывает известный

Наряд восточных жителей состоит в общих чертах из длинной и широкой рубахи с широкими рукавами, похожей на диаконский стихарь, и большого широкого плаща. Рубаха, смотря по времени, месту, народу, имела некоторые особенности и разные названия: **подир, хитон, туника, хитониск, туникула**. Плащ назывался **мантией, хленой, хламидой, тогой**, и делался без рукавов, просто огромная квадратная шаль иногда с каймами (у римских сенаторов были широкие пурпуровые), зубцами, бахромой (у евреев) и т. п. украшениями. Впрочем, римские и греческие жрецы употребляли плащ в роде рясы с рукавами.[1]

Ищущие каких-нибудь общественных должностей в Риме носили белую блестящую тогу — candida, откуда произошло название **канди-**

фр. живописец Орас Верне, сам посещавший Палестину (См. Des rapports, qui existent entre le costume des anciens Hebreux, et celui des Arabes modernes. Illustr. 1848. № 259). В глуши наших деревень можно видеть образчики такого застоя: наряд, служивший украшением бабушке во дни ее девичества, переходит в неизменной чистоте и целости и первобытной форме к ее внучке. Вообще, немало патриархального, библейского встречается в понятиях, привычках, условиях быта не только восточных жителей, но и нашего простонародья, которого мало коснулось влияние цивилизации. Едва ли встретишь в Европе, но в наших захолустьях, в известные часы дня можно еще видеть в лицах слова Спасителя: *и будут две мелюще на жерновах...* (Мф. 24. 40, 41): одна стоит и подсыпает зерна, а другая приводит в движение жернов...

[1] Рисунок во всеобщей истории Беккера, перев. Греча и на картине Курта - истязание мученицы Агнессы.

дат. Ирод, с насмешкой выставляя Спасителя претендентом на Иудейский престол, велел нарядить Его в белую одежду, в каковой, вероятно, сам Ирод пресмыкался в Риме. Вообще, скажем кстати, истязания и поругания над Иисусом Христом соответствовали возведенному на Него обвинению в притязании на царскую власть. Поэтому воины, насмехаясь над Ним, пародируют провозглашение цезарей: надевают венок, но не лавровый, а из терния; облекают в червленую (пурпур — знак царского достоинства) хламиду (короткий плащ, застегнутый на плече — знак первосвященнического достоинства цезарей, откуда их название: Augustus), и таким образом, не ведая что творят, заявляют Его царем и первосвященником; наконец, вручают Ему жезл (по гречески скипетр), со времен Гомера атрибут царский, но не ореховый, как у Гомеровских царей, а тростниковый, выражая этим несбыточность мечты этого претендента на трон Иерусалимский и слабость Его опоры — народа Иудейского. А верующему этот жезл напоминает, что Агнец Божий трости сокрушенной не преломит, но все-таки останется победителем и пастырем вселенной, и надеждой народов, и сокрушит некогда жезлом железным не только слабый народ Иудейский, но и железный Рим, яко со-

суд скудельный... Возвратимся к одежде.

Плащ, смотря по погоде, носился самым разнообразным манером: смотря по тому, откуда печет солнце, или дует ветер, он накидывался на голову, на плечо, на спину; он же служил вместо опояски, занавеса, покрывала, а ночью служил одеялом. По жаркому климату, пояса не носили постоянно; опоясывались, принимаясь за работу (Лк. 12, 37. Ин. 21, 18; 1 Цар. 18, 46), идя на сражение, вообще готовясь на всякое дело (Лк. 12, 35; Притч. 31, 17; Пс. 93, 1; Ис. 5, 27). А чернорабочий народ: водоносы, носильщики тяжестей, курьеры носили и хитон, только по колена и без рукавов. Нешвенный хитон Спасителя тоже был, вероятно, без рукавов, как рубахи нынешних арабов. Так как одеяние такой простой конструкции было всякому по плечу, по кости и в пору, то у древних египтян был обычай дарить гостей переменами платья[1] (Быт. 41, 42; 45, 22; Есф. 6, 8; Дан. 5, 29), а восточные властители и доныне, в знак своего благоволения, жалуют **хелат**. Европейским фраком дарить невозможно.

На некоторых иконах случается видеть на одном лице много одежд. Сверху надет плащ, под ним туника, идущая до колен; под ней еще

[1] Журнал общеполезные сведения 1859. № 11.

длинный хитон, и, наконец, на руках выставляются белые рукава рубашки. Благорастворенный климат и более простые, чем наши, привычки и взгляды на приличие избавляли древних от необходимости надевать такое множество уборов. От цезаря до нищего все носили почти одинаковую одежду; только туника богача была расшита золотыми изображениями львов, медведей, травли и т. п., а туника бедняка пестрела прорехами и заплатами; богатый щеголь, катясь на высокой среброкованной колеснице, распускал по ветру тонкую пурпуровую мантию, а мимоидущий нищий закрывал глаза от пыли толстым суконным плащом. О белье не было еще и помину. Арбутнот говорит в шутку, что бедный Август не мог купить стекол для своих окон и полотна на рубашку.

Головные уборы. Древние ходили с непокрытой головой. Впрочем, рабочий народ, коему недосуг возиться с плащом (палач на картине Штейбена «Христос на Голгофе»), носил колпаки или обертывал голову платком (Деян. 19, 12). Фригийцы и египтяне носили камилавки и колпаки остроконечные, либо в виде усеченного конуса, персы — чалму.

Живописцы, рисуя например, «Бегство во Египет» (Картины св. и. Ветхого и Нового Завета в футляре), встречу Иакова и Рахили (св.

Истории Базарова) и т. п., пишут шляпу. Была ли у древних в употреблении круглая нынешняя шляпа? На барельефах Парфенона (Атлас к путеш. Давыдова) видим скачущего на коне молодого человека в шляпе, в роде швейцарских или пастушеских. И так шляпа у греков употреблялась. Но ее носили только от дождя и солнца, и по предписанию медиков, как замечает Платон. Постоянно носили только пастухи и путешественники. На древних вазах Улисс, Тезей, Беллерофон всегда в шляпе. У Аполлона (он был пастухом у Адмета) она висит за спиной, на лентах. Шляпа у греков была ниже нашей, поля уже, сама белая, мягкая, с разными переменами формы: аркадская, беотийская (носил Александр Великий), фессалийская (носили женщины), спартанская. Римляне переняли шляпу у греков. Когда освобождали раба, давали ему шляпу. Август носил постоянно, даже во дворце,[1] остальные от дождя и солнца; постоянно только путешественники. Значит, Иаков патриарх и Иосиф обручник могут быть изображены и в шляпах. Форму римской шляпы можно видеть в словаре Мартиньи (С. 587), где на снимке фресок из катакомб Понтиана (четыре времени года), Лето изображено

[1] Воскресный досуг. 1867. №№ 236 и 237.

в шляпе, с серпом.

Здесь кстати сказать несколько слов о царских венцах. На иконописных изображениях Давид, Соломон, Владимир, Пилат, Римские префекты, преторы пишутся в императорской короне или в зубчатой. Неизвестно, какого вида были короны у Давида и Соломона. Диадема древних царей, кажется, была ни что иное, как повязка кругом головы, разного вида и ширины; на висках от нее висели ленты разной длины и ширины. У иконописцев есть обычай писать у ангелов от ушей белую или голубую спиральную линию назад. Это, вероятно, ленты диадемы, чем выражается их царственное достоинство; а то, что эти ленты вьются назад, показывает их быстроту и эфирность одеяния и существа их. Римские императоры носили просто лавровый венок. Св. Равноапостольный Константин Великий, по замечанию Кедрина, первый украсился царским венцом, в подражание Давиду. Что касается до Пилата, то рядить его в далматик и корону очевидно не следует. На картине художника антиквария Курта можно видеть официальный наряд римских преторов: он ни чем, кроме лаврового венка не отличается от одежд окружающих. Случается также видеть изображения царя Давида, великомученицы Екатерины в горностаевой мантии.

В климате Иудеи и других прибрежий Средиземного моря носить такую мантию неудобно. Языческие жрецы, во время богослужения надевали венки из цветов (Деян. 14, 13). На богатых пирах гости тоже надевали цветочные венки, летом живые, зимой из крашенного рога или воска. Наших батистовых тогда не знали. На мертвых тоже возлагали венки. Первые христиане, чтоб не походить на язычников, не употребляли венков, или носили, но на шее. «А что мы не кладем венков на головы, то извините нас, — говорит Минуций Феликс, — мы имеем обыкновение нюхать запах хороших цветов обонянием, а не верхушкой головы и волосами. Мы не кладем венков и на умерших. Мы совершаем погребение с той простотой, какая видна в нашей жизни. Мы не кладем на покойников венков, которые скоро увядают, но надеемся получить от самого Бога венцы из цветов неувядаемых».[1] В последствии времени, когда христианство победоносно вышло из борьбы с язычеством, и христиане стали украшать чело усопших венками, в знак победы и радости, откуда и наш обычай класть венчики на покойников.

Исподнее платье у греков, римлян и евреев

[1] Православное обозрение, 1866 № 12. Приложение.

не было в употреблении. Поэтому неправильно изображают на Апостолах на Тайной Вечери (по картине Леонардо да Винчи) исподнее платье, неизвестное древним. Впрочем, рабочий люд, матросы, солдаты, носильщики тяжестей и т. п., принужденные подвергаться всем непогодам и переменам воздуха, носили род коротеньких и узеньких панталон (Martigni, Paralytique).

Также не согласно с историей, рисовать древних в сапогах. Сапоги — принадлежность новых времен и холодных стран. Древние носили сандалии. Эта обувь не препятствовала испарине, а ногу предохраняла от повреждений. Входя в дом, снимали сандалии и омывали пот и пыль. Эту обязанность в богатых домах исполняли рабы (Лк. 22, 27; Ин. 13, 5), а у небогатых — хозяин (Лк. 7, 44), или же сами пришедшие. Иконописцы вместо ремней у сандалий пишут тоненькие ниточки, кои очевидно стали бы резать ногу и рваться. В Европе эту обувь употребляют только горные испанские войска, да и на востоке она заменяется нынче туфлями, папушами. Древние чулок не носили, но египтяне обертывали иногда ногу узким полотном, в роде наших онуч. Такая обувь видна на Микель-Анжеловой статуе Моисея.

Скажем несколько слов о тех материалах,

из которых строилась одежда древних. Иконописцы делают складки по большей части тонкие, мелкие, частые, вероятно, намекая на легкие и тонкие материи: виссон, пурпур. Живописцы, напротив, любят складки широкие, крупные, величавую драпировку. Они изображают толстые шерстяные материи. Простой народ, галилейские рыбари, пророки и постники, как Илия, носили толстую, грубую одежду из верблюжьего волоса. Простой народ на востоке и доселе носит эту ткань, которая называется **аба, бязь.**[1] Одежды из подобного материала, очевидно, имели широкие и крупные складки. Но первосвященники, военачальники, аристократия носили тонкие материи, а щеголи, кроме того, накрахмаливали и укладывали складки по требованию современной моды. Святые, высокие по своему земному происхождению, могут быть изображаемы (царь Давид, Димитрий Солунский, великомученица Варвара, царица Александра и др.) в изящных легких тканях, богато драпированных. Но не нарядами были заняты эти возвышенные души!

Случается видеть на святых кисейные, шелковые, бархатные одеяния. Честь и слава искусству художника, который достиг такого вер-

[1] Душеполезное чтение. 1864 Июнь.

ного копирования натуры, но справедливость требует сказать, что все это анахронизм на иконах из первых веков христианства.

Самым общеупотребительным материалом для одежд у древних была овечья шерсть. Народ носил не дорогие сорты; высшие сословия — тонкие и богато окрашенные ткани, но из той же шерсти. «Багряница, — замечает Тертуллиан в своей апологии, — на востоке была знаком не достоинства, а только вольности. Поэтому не только цари, но и богач евангельской притчи о Лазаре мог носить пурпурную одежду. Во времена Римских императоров, когда скопление богатств в столице вселенной породило непомерную роскошь, появились в Риме кашемировые шали, завезенные из Индии; но были такой цены, что только императоры и консулы могли носить их вместо плаща. Шали эти были столь мягки и тонки, что целую шаль можно было продеть сквозь перстень или кольцо.[1] Носящие мягкие одежды, — замечает Господь, — находятся в царских чертогах (Мф. 11, 8) — *мягкая носящии в домех царских суть*!

Валяных шерстяных изделий не было, исключая шляп. Значит нельзя писать святых в

[1] Рассвет, 1860 № 3 соч. Мишле.

теплых сапогах, какие иногда попадаются на образах.

Изделия из льна были меньше распространены, чем шерстяные. Впрочем, в Египте, где недостаток земли и лугов препятствовал развитию овцеводства, а превосходная почва в изобилии производила лен высокого достоинства, льняные одежды были в большом употреблении. Ткань, в которую завернуты египетские мумии, под микроскопом оказывается сотканной из льна, не отличающегося от нашего. Виссон, дорогая и прекрасная материя, предмет роскоши, тоже выделывался из льна в Египте, а потом в Сирии, наконец, и евреи выучились изготовлять эту драгоценную ткань.[1] Покрывало скинии Моисеевой, одежды священников и левитов были льняные, из дорогого египетского виссона. Бедным не по средствам были льняные одежды. Сам *одеяйся светом яко ризою*, может быть, в первый и последний раз, облекся чистым тонким полотном, когда благообразный Иосиф, сняв со креста пречистое тело Его, «обвит Его плащаницею чистою и положи Его в новом своем гробе» (Мф. 27, 59. 60).

В Китае уже за 2000 лет до Р. Х. известно было искусство шелководства, но фабрикация

[1] Душеполезное чтение, 1865 ноябрь.

шелковых материй развивалась тогда медленно и даже в Риме, во времена Августа, шелк считался великой редкостью и римские императоры очень редко, и то в торжественных случаях, одевались в шелковые мантии, потому что такие материи по цене, были едва доступны только царям. Один император отказал своей супруге в просьбе, в которой ныне мещанин не отказывает жене своей — сшить шелковое платье. «Когда шелк в первый раз был привезен в Рим, — говорит Мишле,[1] — аристократки и знатные матроны почувствовали, что до сих пор они были простые плебеянки. Они уподобляли его по блеску восточным перлам, и покупали его на вес жемчуга и золота». Гелиогабал первый (200 лет по Р. Х.) начал носить постоянно шелковое платье. В VI столетии, во время императора Юстиниана, все шелковые товары исключительно получались только из Китая. Около того времени приехали из Китая к греческому императору два монаха, и привезли в своих посохах несколько яиц шелковичных червей, которые были зародышем шелководства в Европе. Из вышесказанного ясно, можно ли писать Богородицу и мучениц в шелковом одеянии.

[1] Рассвет, 1860. № 3. Насекомое.

Набивных тканей древние не знали; если были цветы и узоры, то вышитые, а не напечатанные как ныне. Здесь находим удобным и нужным остановить внимание читателя на несколько минут **на церковных хоругвях**. Что такое хоругви? Обыкновенно, это кусок полотна, намазанный без смысла и плана разными арматурами из крестов, херувимов, цветов и пр., среди которых помещено какое-нибудь изображение священного лица или события: Крещение, Благовещение и т. п. Носимые в жаркое июльское время и в пасхальные непогоды, при сильном ветре и жестоком морозе, хоругви скоро избиваются, истрескиваются; краска лопается, облетает... Бывши в употреблении несколько годов хоругви представляют довольно жалкий вид, когда внимательно ими займешься. По поводу таких наблюдений пишущему приходил в голову проект такого содержания: почему не попробовать бы господам фабрикантам хлопчатобумажных и шерстяных набивных материй изготовлять и хоругви? Ведь фабриканты обоев, ситцев, кисей, кашемиров исполняют на своих изделиях не редко рисунки удивительного совершенства по отношению к колориту. Это — просто картины! Ведь средства набивания платков и шалей стоит только применить к священным сюжетам, к церковным

работам. Возьмите кусок материи в полтора, в два аршина длины, напечатайте на нем среди цветов, которые так превосходно исполняете, какой-нибудь священный сюжет, как печатают на обоях виды Швейцарии или охотничьи сцены, теми яркими и прочными колерами, коими печатаете вы дорогие и дешевые шали — вот и хоругвь: при всевозможных нападениях всяческих бореев* и аквилонов** рисунок не излопается, не облетит, разве слегка полиняет, побледнеет. Запылился — можно мыть. Скажут: — а позолота? Зачем золото при ярких красках? Притом, кто не видал обоев с золотыми узорами? Скажут: — набивной рисунок обыкновенно проходит насквозь ткани, и на изнанке представляет довольно некрасивый вид. Это ничего. Два таких полотна сшейте лицом наружу, изнанкой вместе, вот и все. А какой чудный колорит, яркость и великолепие красок, какая прочность материи — не лопается, не облетает, не линяет! Пусть ее комкает ветер, проникает жар, зной, мороз — что ей! Пусть она пылится, коптится — беды нет! Пусть от неоднократной стирки она слегка полиняет; это все не то, что грунтованное полотно, которое че-

* Бог северо-восточного ветра у древних греков (*ред*).
** Северный ветер (*ред*).

рез пять, десять лет представляет жалкие развалины рисунка, как будто полинялая фреска времен фараонов. Транспаранты, то есть прозрачные картины, занавесы к окнам, царским вратам, пожалуй, одежды престолов и жертвенников, можно бы с успехом готовить этим способом.

Что касается до цвета одежд в древности, то простой народ употреблял больше белую тунику, черную, серую, коричневую мантию, иначе сказать, носил неокрашенную одежду тех колеров, какие имеет шерсть в естественном состоянии. Высшие сословия употребляли крашенные разноцветные одежды: *срачицы тонкия, и багряницы и пребагряная, и светлая лаконская, и виссоны, и синеты, и червленцы, и виссон со златом, и синетою претыканы, и тончицы преиманы златом*... (Ис. 3, 19-22).

На счет колеров у древних были, так же, как и ныне, свои условия и приличия. Например, желтый цвет почитался атрибутом вдохновения, и потому Гезиод изображался всегда в желтой мантии. Траур у жителей Эфиопии был серый (цвет земли), у египтян желтый (цвет поблекшей зелени, увядших листьев), в Сирии, Каппадокии, Армении — голубой (цвет неба, как у нынешних турок и китайцев). Евреи не имели траурного цвета: в знак печали они раздирали одежды и посыпали пеплом голову и т. п. Гре-

ческие женщины носили траур белый (как и доселе носят в некоторых местностях России). Римские — белый же при императорах (прежде черный и голубой). Черный цвет, противоположность свету, у всех народов означал зло (Чернобог), несчастье, печаль. У евреев, впрочем, то же значение имел красный — выражение зла, дел неподобных, дурных стремлений сердца (Ис. 1, 18). Может быть, с подобной же мыслью у греков и римлян Пан и Сатиры писались и раскрашивались красной краской.[1]

[1] Подробности см. Signification et symbolisme des couleurs. Journ. des dames 1858-1859 № 5. Словарь Мартиньи С. 179.

Священник В. Владимирский

ИЗОБРАЖЕНИЕ СТРАШНОГО СУДА

Во многих странах, чаще всего на паперти, попадается изображение Страшного суда, и первое поражает глаза входящего в храм. Обыкновенно это огромных размеров доска, до сажени в вышину и ширину, разделенная на множество кругов или клеток, и засеянная бесчисленным количеством изображений: праведников и грешников, ангелов и демонов, зверей и птиц.

Почти в каждом крестьянском доме, в переднем углу вы встретите эту картину, в самодельной рамке, напечатанную на огромном сером листе суздальским художеством и раскрашенную ужасающим образом...

Что же за особенная судьба этой картины и

почему она встречается часто в храмах и в домах? Просто ли это случай, прихоть народного вкуса, или изящество композиции тому виной, или, наконец, величие темы, колоссальная идея привлекает к ней народное внимание?

Народный вкус не выбирает без причины; для народа прихоть, мода не существуют. Недаром толпы народа стоят пред этой картиной в свободное время между обедней и заутреней в праздник. Остановимся и мы, читатель, пред ней и посмотрим, что это такое.

Содержание картины Страшного суда весьма широко. В ней воспроизведена вся будущая судьба мира, церкви и человечества (о прибавлениях фантазии скажем в свое время, после). Даже можно сказать больше: название ее не точно — это изображение не Страшного только суда в частности, а всей судьбы мира и людей с начала их бытия. На большей части этих картин вы видите вверху, как будто в отдалении, первые дни мира, блаженное время невинности и счастие первозданной четы; внизу страшное пламя казни; с одной боковой стороны ниспадение отверженных духов, а с другой вознесение на их место праведников, и среди всего этого от верху до низу картины извивается страшный змей, символ зла, связуя небо с адом и гигантскими извивами опутывая всю

историю вселенной от создания до разрушения. Не вся ли это история мира в лицах?

Вот где, по нашему мнению, объяснение той привлекающей силы, которая собирает народ, около этой картины: это колоссальная поэма, в которой всякий найдет отрывок по своему вкусу, это гигантская оратория, в которой каждый услышит хоть один мотив, затрагивающий струны его сердца; это проповедь обширная и красноречивая, где всякий найдет себе слово назидания, пластырь по роду болезни. Все тревожные вопросы духа о своем будущем и прошедшем, все думы человека наедине со своей совестью, все сомнения простой души встречают здесь себе ответ, отклик, разрешение.

Характер рассматриваемой нами картины, как сборника или свода религиозного учения, объясняя отчасти любовь народа к этому наглядному повествованию судеб человечества, по нашему мнению, указывает хоть приблизительно, и время происхождения этой картины в ее нынешней редакции. Судя по ее энциклопедическому характеру можно догадываться, что эта картина явилась довольно поздно, когда христианство окрепло и церковная жизнь окончательно сложилась. После эпохи вселенских соборов, все, что выработало время, стали сводить в систему, появились разные сбор-

ники: «Богословие» Иоанна Дамаскина, Устав, Номоканон, Ирмологий и т. п. К этому периоду церковной жизни надобно отнести и первое появление картины Страшного суда. Такая догадка подтверждается церковными преданиями.

Предание, подтверждающее нашу догадку о времени появления этой картины, в нынешнем, или, по крайней мере, близком к нынешнему, виде находим мы в житии просветителей славянства Кирилла и Мефодия (Чет. Мин. 11 мая). Там повествуется, что один греческий инок, расписывая дворец одного славянского властителя, вместо охотничьих сцен, которых хотелось видеть князю, изобразил Страшный суд. Вот первый записанный факт. И так не позже первого тысячелетия по Рождестве Христове появилась эта картина. Известно также, что около того же времени на просветителя Руси Равноапостольного Владимира произвела сильное впечатление картина Страшного суда, показанная ему греческим проповедником. Эта картина как будто нарочно сочинена для миссионеров и проповедников и много послужила распространению веры истинной, по крайней мере у славянских племен.

В самом деле она могла давать и давала богатые темы проповедникам христианства. У всех языческих народов, не исключая даже гре-

ков и римлян, понятия о загробной жизни очень сбивчивы, туманны, вовсе темны; а между тем, кому бы не хотелось приподнять хоть угол таинственной завесы, скрывающей будущую судьбу души, отвалить тяжелый камень от дверей гроба? У всякого, даже дикаря, подчас шевелится в душе вопрос: что будет там, в той безвестной стороне, откуда нет пришельцев?.. И вот в такую-то минуту раздумья о судьбе души за гробом покажут картину, на которой изображено все будущее души в таких ярких, таких чувственных формах. Тут и пламя, и цепи, и змеи, разнообразные муки, ужасные пытки, страшные демоны... Там сияющее небо, дивные палаты, прекрасные деревья, реки, златокрылые ангелы... Да как подкрепят впечатление от картины живым объяснением, умилится душа, задумает человек глубокую думу и скажет: блажени сии, иже станут одесную: горе же тем, иже будут ошуюю!*

До тех пор, пока приходилось нам говорить о религиозно-нравственном значении этой картины, о ее действии на душу, нам оставалось только хвалить ее; когда станем рассматривать ее с художественной стороны, нам придется защищать ее, извинять ее автора. В самом деле,

* По левую сторону (*ред*).

спросите художника, он наверное отзовется о ней с недовольством, осудит как со стороны сочинения, так и со стороны исполнения.

Об исполнении говорить нечего: оно почти всегда неудовлетворительно, и не мудрено. Возьмется ли порядочный живописец, уважающий свое искусство, за ничтожную плату, по чужому, слишком сложному плану исполнять сотни лиц и фигур? Нет. Тут потребуется бездна времени и труда, а художественные требования удовлетворены не будут и славы труженику со стороны истинных ценителей не будет. И потому берутся за нее только самые недаровитые иконописцы и исполняют по мере платы и уменья. Точно также неправильно и некрасиво, и по тем же причинам, пишутся иконы всех двунадесятых праздников вместе (так называемое — воскресенье), иконы всех явлений Богородицы, Святцы и т. п. обширные, но дешевые работы. Да иначе и быть, кажется, не может, судя по талантам исполнителей и цене работы.

Главный упрек, какой могут сделать этому сочинению с художественной стороны, есть недостаток единства времени и места, много аллегорий, сцен вводных, почти лишних.

В ответ на это можно сказать: эстетические правила псевдоклассиков, предписывающие три

единства, устарели в литературе и в искусстве. Если судить по этим правилам, то много великих произведений окажутся созданиями неправильными, уродливыми. Так знаменитая картина Каульбаха «Столпотворение» изображает вдруг и снишествие Бога на колоссальное создание человеческой гордости и силы, и начало идолопоклонства, и начинающееся рассеяние племен — происшествия, разделенные значительными промежутками времени, хотя необходимо проистекающие одно из другого, как действие из причины. Это изображение не отдельного события, а целого ряда событий. Его же «Падение Иерусалима» богато подобными совмещениями отделенных событий и аллегорическими фигурами. Вверху на облаках вы видите четыре величественные фигуры пророков, или, вероятнее, Евангелистов, указывающих на развернутые книги, в ознаменование того, что сбываются грозные речи Христовы (Мф. 24, 15-21. Мк. 13, 14-19. Лк. 21, 20-24); внизу под ними: торжественное вшествие Тита, сцены гибели, самоубийство жреца, фанатическая решимость горсти храбрых умереть на пороге храма; последняя молитва отчаяния Сущему Богу воинств и чудес; курящийся факел, имеющий сгубить храм Соломона и Ирода. По одну сторону группа ангелов несет Святую чашу над семейством христиан, удаляющихся из поги-

бающего города, хотя выход христиан был до осады; по другую бежит иудей, преследуемый фантастической фигурой с крыльями дракона и змеями в руках, символ бедствий и доселе тяготеющих над отверженным народом.[1] Где тут единство времени и места?

Даже величайшее, по мнению знатоков, произведение религиозной живописи «Преображение» Рафаэля, если угодно, представляет анахронизм: вверху Преображение, внизу беснующийся отрок, которого апостолы не могут исцелить, — расстояния между этими событиями целый день (Лк. 9, 37). Но если мы представим, что картина изображает два крайние состояния, до которых может дойти человечество: непостижимое соединение человеческой природы в лице Богочеловека с Божеством и потому слава, блаженство; и неразгадаемое соединение с бесом и от этого мука — то анахронизм уже не будет бросаться в глаза и в зрителе останется цельное впечатление от поразительного контраста положений.

Если подобные отступления от прямого смысла повествований, такие, можно сказать, пиитические вольности, вопреки исторической прав-

[1] Обе картины написаны альфреско на стенах нового музея в Берлине.

де, извинительны ради идеи в картинах строго-исторического содержания и характера; если новейшие живописцы позволяют, во имя идеи, сводить лица разных времен и мест, вставлять аллегорические фигуры, то кто же имеет право судить за это автора иконы Страшного Суда? Тут сгруппирован весь круг сказаний, относящихся к этому грядущему событию, для того, чтоб они все в совокупности сильнее поражали воображение зрителя.

Пересмотрим по очереди все части этой многосложной картины.

В самом верху по средине обыкновенно изображается Господь Саваоф, благословляющий создание, Творец и Правитель миров. Здесь бросается в глаза та особенность, что вместо обычной белой ризы и шестиугольного сияния вокруг главы, Он изображается в царском венце и одеянии (пурпуровый далматик). Любопытно знать, на каком основании новые живописцы, оставя предание, пишут Саваофа в одежде какого попало цвета, чаще в лиловом и зеленом. Иконопись не дозволяет себе вольностей: по преданию, она всегда изображала Саваофа в белом сияющем одеянии, основываясь на видении Даниила (7,9). Потому-то мы и заметили вышеописанное отступление, как тоже вольность своего рода, необычайную в иконописании.

Далее Бог Сын приемлет благословение Бога Отца. Эта часть иконы замечательна тем, что, несмотря на обычную уродливость лубочных рисунков, удачна постановка (attitude) фигур; положение Сына исполнено достоинства и в то же время почтительной преданности в волю Отца, вольного самоуничижения.

Самому значению рисунка можно придать три смысла: он изображает или исшествие Бога Сына на создание вселенной (так как в ближайших частях картины мы видим историю творения) (Колос. 1, 16); или исшествие на искупление падшего человечества, состоящее в связи с созданием и судом; или, наконец, смиренное предание власти Богу Отцу по окончании суда, предание, о котором говорит апостол: *тогда и сам Сын* (не Сам лично, но в лице искупленного Им человечества) *покорится Покорившему ему всяческая, да будет Бог всяческая во всех* (1 Кор. 15, 28).

Далее идет история сотворения мира и людей. В одной церкви пишущему удалось видеть любопытный вариант: Творец мира представлен не ветхим деньми старцем, как мы привыкли видеть, а юным, безбородым... Можно было бы подумать, что это Сын Божий, *Имже вся быша*, но он изображен в белом одеянии и с шестиугольным разноцветным сиянием вокруг главы: следовательно, это Саваоф. Сначала это покажется

странным, но если сообразить, что лета Вечного не оскудевают, в противоположность всему сотворенному, так иконописец прав. Не стареющаяся вечность лучше выражается юностью, чем старостью, смотрящей во гроб, и в переводе книги Даниила на русский язык «Ветхий деньми» переведено — Вечный... Рядом с таким изображением видим изображение седьмого дня: Творец почивает на ложе и перед Ним огнеобразный херувим, как будто на страже или ожидающий повелений.

Далее по левую сторону, если смотреть из глубины картины, мы видим падение возмутившихся духов. «Подобно мрачной ночи приближается Он, достигает средины вероломных врагов, держа в руке Своей тысячу молниеносных перунов: Он мещет их; мятежники покрываются глубокими язвами; объятые страхом, не имеют они уже более ни крепости, ни мужества, и оставляют бесполезное свое оружие; победитель попирает торжественными стопами щиты, шлемы, гордые главы пораженных серафимов и престолов... Лишившись всей силы, падают они и стонут, обремененные стыдом и отчаянием. Он гонит их пред собой, яко робкое стадо козлищ; они бегут преследуемые молнией, страхом и фуриями до самых пределов эфирного свода, где небесный кристалл разверзается, представляет из себя бес-

предельное пространство и открывает глубокую бездну пропасти. При сем зрелище уклоняются они вспять, объятые страхом, но побуждаемые еще вящим ужасом, повергаются сами собой с высоты небес и вечная ярость преследует их в пламенных вихрях до беспредельной глубины мрачной пропасти». (Потер. Рай. Песнь VI).

По правую сторону, в уровень ниспадению духов мы видим возносящихся на золотых крыльях отшельников. Это — символическое выражение мысли, что великие подвижники равноангельским житием вознеслись превыше слабости человеческого естества, и потому могут занять на небесах место отпадших духов. И в Прологе под 21 число мая, говорится, что аскетам даются огненные крылья и они, минуя обычный путь душ, преходящих в загробную жизнь, непосредственно и беспрепятственно возносятся к престолу Вечного, как Енох и Илия. Действительно, внизу картины мы видим, что прочих святых апостол Петр приводит к златым вратам рая, а инокам путь прямее: без препятствий и преград эти земные ангелы и небесные человеки несутся прямо к небесам, как благоуханный дым из кадила.

Здесь кончается первая часть картины: создание небес и земли, падение ангелов и людей, замещение отпадшего чина ангельского ликом ино-

ческим. Это, так сказать, вступление, пролог, далее пойдут картины суда.

Вот на облаках (Лк. 21, 27. Мф. 24, 30) сидит Судия и держит в руке книгу жизни, Свой закон, по которому Он будет судить вселенную; шуйца Его посылает губительную молнию, от которой разгорается адское пламя, имеющее пожрать ослушников и врагов. По обеим сторонам Его двенадцать апостолов на златых престолах, как обвинители и судии народа еврейского (Мф. 19, 27. 28); за ними легионы небесных Сил (Мф. 25, 31. 32). Заступница грешных и Предтеча в последний раз ходатайствуют о помиловании человечества, изображенного в виде Адама и Евы, распростертых у ног Судии. Трогательно представляет это обстоятельство один итальянский поэт, предшественник Данта: истоща молитвы, Матерь Бога и людей умоляет, наконец, Сына теми непорочными сосцами, кои питали Его младенчество, и святым млеком, возрастившим Бога-Агнца.[1]

Но всему есть мера, следовательно, и милосердию! Вот впереди Судии, окруженный ангелами, является знамение Сына человеческого (Мф. 24, 30): крест, копие, трость — символы искупления страданием; впереди этих символов

[1] См. статью Шевырева об итальянских поэтах, предшествовавших Данту. Ж. М. Н. Прос. 1837. № 3.

летят Ангелы с трубами, позади вдали является сам Победоносец, окруженный сподвижниками (Лк. 22, 28-30), за Ним идут Его легионы. Нечто подобное представляют триумфы Рима. Перед римскими диктаторами и полководцами в триумфах несли знамена и трофеи, и шли вперед ликторы со своими связками прутьев и секирами.

Вправо от зрителя Моисей указывает разным племенам земным грядущего Судию. Надписи гласят, что это жиды, кизилбаши какие-то и пр. Выбраны племена, знающие закон Моисеев (евреи, магометане), но непознавшие Христа. Их-то теперь обличает Моисей. *Тогда восплачутся вся колена земная* (Мф. 24, 30); *смятутся страхом тяжким и ужаснутся о преславном спасении Его. И рекут в себе кающеся и в тесноте духа воздыхающе: Сей бе, Егоже имехом некогда в посмех и в притчу поношения. Безумнии житие его вменихом неистово, и кончину Его безчестну. Како вменися в сынех Божиих, и во святых жребий Его есть? Убо заблудихом от пути истиннаго, и правды свет не облиста нам, и солнце не возсия нам. Беззаконных исполнихомся стезь и погибели, и ходихом в пустыни непроходимыя, пути же Господня не уведехом*! (Прем. 5, 2-7).

Этот отдел картины имеет отношение к временам Халифов, когда греки познакомились на

поле битв с тяжестью магометанского оружия, а в ученых богословских спорах обличали их, пользуясь ветхозаветными писаниями. Евреи в эти последние времена при дворах государей нередко занимали значительные места: были посланниками, астрологами, медиками и пр. Как враги христианства, оппоненты в богословских беседах ученым грекам, они за это самое попали на картину.

В десятом веке от Рождества Христова, на основании апокалипсических чисел (Ап. 20, 2), по всему христианскому миру распространилось мнение, что тысячный год по Рождестве Христове будет последним годом мира.[1] Несмотря на неизвестность последнего дня и часа (Мф. 24, 36), богатые люди продавали имения, строили церкви, шли странствовать по святым местам и т. д. Очевидно, такое мнение зародилось ранее, распространилось исподволь и охватило Европу не вдруг. Под влиянием господствующих чаяний, мнений и дум могла получить особое значение и эта картина.

Однако, возвратимся к дальнейшему разбору картины. Непосредственно под крестом, на который указывает Моисей, видим престол с раскрытой книгой и под ним весы. Но к весам, сим-

[1] Подробности см. в Живопис. Обозр. статья «Тысячный год».

волу правосудия, приделан новый эпизод: под ними обыкновенно стоит обнаженная фигура с надписью: **душа**; на правой чашке весов (из глубины картины) лежит какая-то белая ткань, на левой целая толпа демонов силится перетянуть чашку с белой тканью, а ангел копьем сталкивает их. Что значит вся эта аллегория? Обыкновенно полагают, что белая ткань означает плоть, в которую, как в одежду, облекся Сын Божий и в которой пострадал и умер для нашего спасения. Как ни велики и ни многочисленны наши грехи, но кающаяся душа может надеяться, что на Страшном Суде заслуги Христа Спасителя перевесят множество и тяжесть ее грехов. Но можно также дать место догадке, не означает ли белая ткань **убеление** души покаянием. Крещением человек облекается в светлую ризу правды, грехами оскверняет эту ризу, а покаянием снова убеляет ее, так что на последнем суде она перевесит тяжесть грехов.[1]

[1] Сюда может подходить также повесть, помещенная в Прологе под 17 октября: о разбойнице, спасшемся малых ради слез в 10 дней. Содержание ее следующее: один Фракийский разбойник, прощенный императором Маврикием, сделавшись болен, был помещен в столичном госпитале. Видение Страшного Суда во сне так потрясло его, что он целых десять дней слезно молился в постели о прощении. В одну ночь главному врачу госпиталя привиделся сон: множество демонов обступило постель умирающего разбойника с рукописаниями грехов его; потом два ангела принесли весы и стали весить хартии; под тяжестью грехов низко-низко опустилась одна чашка весов! Не находя добрых дел, положить на

Близ этого изображения подъемлется к облакам огненная голова адского змия и безмерное туловище его, исписанное по кольцам именами грехов, рассекает своими изгибами вдоль всю картину, всю судьбу людей на две половины. Вправо (из глубины) рай, ангелы, лики святых; влево история греха с его следствиями: смерть, воскресение, мука, толпы демонов и грешников. Замечательна судьба этого животного, которое послужило орудием при падении праотцев: с тех пор змея у большего числа народов, от Скандинавии до Индии, служит эмблемой зла, отвержения, гибели.[1]

Влево от змия (из глубины картины) многоразличные эпизоды восстания мертвых на суд: тут встают из гробов мертвецы и подъемлют в ужасе руки: горы! падите на нас! Тут рыбы отдают поглощенных людей; там же звери несут растерзанные члены; выше несутся хищные птицы, держа кости... В некоторых картинах Страшно-

---

другую чашу, ангелы взяли мокрый от слез платок, коим разбойник беспрестонно утирал глаза и положили на весы. Человеколюбие Божие и истинное покаяние перетянули всю массу злодеяний отверженца - платок перевесил хартии! Проснувшись, врач пошел к кровати разбойника: труп был еще тепел, и мокрый платок лежал на глазах прощенного человекоубийцы...

[1] В языческих мифологиях, порождениях древнего змия, она, впрочем, иногда является в почетном свете: добрый гений, покровитель дома, изображался в виде змеи, как это видно на помпейских фресках.

го суда эта история выражена гораздо короче: вместо всего изображен круг, в нем женская фигура без надписи, без сияния вокруг головы, но в царском венце, держит в одной руке зеленую пальмовую ветвь (символ растительной силы), а в другой открытый гробик с лежащим в нем мертвецом. Это земля отдает своих мертвецов. Эта типическая фигура матери жатв и человеков есть как-будто живописный перевод восклицания латинского поэта:

Salve magna parens frugum, saturnia tellus
Magna virum.

Вместо нее на лубочных картинках изображается обыкновенно некая личность с распущенными волосами и поднятыми вверх руками, сидящая на гробе без всяких атрибутов державной матери людей и всего живущего. Эта фигура без круга, без своих атрибутов непонятна; а когда есть птицы, звери, рыбы и гробы, то она излишняя.

Ниже некоторые досужие художники ухитряются поместить какую-то странную сцену: на огромной колеснице навалены ужасные каменья, на них сидит демон и длинным бичом погоняет везущего человека. Народ говорит, что это дьяволы едут на пьяницах, надписи нет — и потому значение этой вводной и, кажется, лишней сце-

ны узнать нельзя.[1]

Инде* вместо этого попадается другое изображение: целая толпа демонов гонит, ведет, тащит, везет и погоняет дреколием толпу грешников к адскому пламени. После того, как на вершок ниже, это же самое изображено в более строгом, более грозном виде, — этот эпизод тоже уже лишний, слабенькая вариация на ту же тему.

Наконец, мы приближаемся к последнему явлению на картине, потрясавшему даже сердца дикарей своей грозной правдой, ярким контрастом в изображении будущей нашей судьбы. Вправо (смотря из глубины картины) предводимые апостолом Петром идут оправданные наследовать уготованное им царство; они приближаются радостно к златым вратам рая, а там под тенью деревьев восседают ветхозаветные праведники и разбойник благоразумный; там текут лазурные реки; оттуда летят прямо на небо праведники, как бесплотные духи. А влево страшное зрелище: минули счастье и слава, богатство и блага земные; цари и святители, наравне с последними земли, опутанные страшной цепью, в своих венцах и омофорах, со всеми атрибутами власти и

[1] Это плод, если не языческой, то простонародной фантазии. Не видоизменение ли это басни о Сизифе, осужденном катить на горы тяжелые камни?

* В другом месте (*ред*).

славы, оцепенелые, не выражающие даже ужаса и отчаяния, позорно влекутся тесной, сбитой в кучу толпой; иноки и священники, нищие и купцы длинной вереницей идут, идут в муку вечную!.. О, чье сердце не содрогнется от тайного ужаса при этом виде, при этой мысли! Не это ли страшное изображение привлекает к картине народную толпу, и она, под обаянием ужаса, стоит неподвижно и безмолвно, вперивши очи в страшное видение загробного мира? Горе сим ошуюю! Лучше бы им увечным, безруким войти в жизнь, нежели с двумя руками идти в геенну, в огонь неугасимый, где червь их не умирает, и огонь не угасает! Лучше бы им хромым войти в жизнь, нежели с двумя ногами быть ввергенным в геенну, в огнь неугасимый, где червь не умирает, и огнь не угасает! Лучше бы им с одним глазом войти в царствие Божие, нежели с двумя глазами быть ввергенным в геенну огненную, где червь их не умирает и пламя не угасает (Мк. 9, 43. 47)!

Замечательны подписи под этим сонмом грешников: в кратких и ярких чертах указаны господствующие пороки каждого сословия и состояния, а постоянно повторяющийся конец: «идут в муку вечную, идут в муку вечную, идут в муку вечную»! своим гробовым однообразием придает особенно величавую красоту простому языку этих надписей. Ужасом, холодом веет от них!..

Словно Дантова надпись над вратами ада: оставь надежду навсегда!

Дальнейшие рисунки изображают в разных клеточках разные муки грешников, но, вопреки писанию, демонам дается деятельная роль мучителей и палачей, а не страдательная роль мучающихся, какую указывает Апокалипсис (20, 10).

Любопытно своею странностью одно лицо в последней части картины: это, посредине между раем и мукою, привязанный к столбу грешник, который, как гласит надпись, «ради милости избавлен вечныя муки, ради блуда лишен царствия небеснаго». Наша церковь не признает никакого среднего состояния, между блаженством и мукой, как признает это латинская церковь: между ними *пропасть велика утвердися* (Лк. 16, 26). Итак, это место картины противоречит учению церкви о загробной жизни, но оно имеет в виду учение о милостыне: *милостыня от смерти избавляет и тая очищает всяк грех* (Тов. 12,9); — *блажени милостивии, яко тии помиловани будут* (Мф. 5, 7. 17. 23-25). Самое откровение о суде есть не что иное, как проповедь о милости (Мф. 25, 31-46): не исчисляются другие заслуги праведных, только дела милости; не упоминаются преступления грешных, указывается только их холодность к несчастиям ближних.

Правая сторона сей картины занята изобра-

жением блаженства праведных. Апостол Петр вводит внизу праведников во врата рая; выше несутся на златых крыльях отшельники; выше встречают их ангелы с венцами; еще выше лики праведных в блаженстве, разделенные по чинам и среди всех них держат крест Равноапостольные Константин и Елена. Желательно, чтобы на картинах русских изображались близ них наши родные, Равноапостольные Владимир и Ольга.

Это разделение праведников по чинам вверху картины соответствует помещенному внизу разделению грешников по мукам.

Эта параллель проведена вертикально вдоль картины, а поперек ее идет другого рода параллель. Слева Моисей указывает евреям на исполнение новозаветного пророчества: *узрите Сына Человеческаго, седяща одесную силы и грядуща на облацех небесных* (Мф. 26, 64), а справа ангел показывает пророку Даниилу: *дондеже престоли поставишася и Ветхий деньми седе*. (Дан. 7, 9). Слева звери несут кости пожранных ими, справа четыре зверя Данииловы (7, 7) и звери Апокалипсиса (13).

Такие перекрестные параллели, такая систематика, показывают, что творец картины был голова мыслящая, развитая, с воображением смелым, широким, любящим яркие контрасты. Его уменье выразить мысль в ясных образах, в удач-

ных аллегориях, показывает в нем талант не рядовой. Плохое состояние искусства в ту эпоху было виной, что композиция грешит излишней правильностью, систематичностью изложения, архитектурной симметрией.

Судя по тому благотворному действию, какое производит на народ картина Страшного суда, желательно, чтобы труд исполнения ее принимали на себя даровитые православные художники, а не суздальские иконописцы, хотя нельзя скрывать, что труд этот не многим может быть под силу.[1]

[1] И на западе немного нашлось охотников испытать свои силы над задачей столь величественной и широкой, как Страшный суд. Титан живописи, Микель-Анжело, написал (1511) Страшный суд в Сикстовой капелле и нельзя сказать, чтоб удачно! Имея уже шестьдесят лет от роду, он принялся за эту картину неохотно, с стесненным сердцем, боясь уронить свою громадную славу, и картина, действительно, оказалась ниже задачи и ниже его гения, неудачной в целом и частностях. Она очень интересна для художника, как мастерское изображение всех страстей человечества и всевозможных положений человеческого тела, - и только! Кроме нее известны: барельеф скульптора Бизетти на эту тему, картина Иакова Иорданса в Луврской галлерее, картина Пальмы младшего в зале выборов в дворце Венецианских Дожей и картина Тинторетто. Есть еще в одной из мюнхенских церквей альфреско Корнелиуса на этот же предмет, занимающее целую стену бесчисленным множеством фигур. Подобное этому альфреско очень древней и хорошей работы в одной из церквей Старой Ладоги и по сочинению оригинальное, идущее кругом всех стен храма, описано в Духовном Вестнике за апрель 1866 г. в статье: «По Неве до Шлюссельбурга и пр.».

Священник В. Никольский

ИКОНА ВОСКРЕСЕНИЯ ХРИСТОВА

Много прекрасных, величественных светил на тверди небесной, но нет краше, величественнее и благотворнее солнца; много светлых праздников на тверди церковной, но нет радостнее и светлее светлого Христова Воскресения. Воскресший Христос победил воскресением Своим смерть, отверз нам врата райские, даровал вечно-блаженную жизнь. Св. Григорий Богослов в слове на день Пасхи говорит: «Пасха у нас праздников праздник и торжество торжеств: она столько превосходит все торжества, сколько солнце превосходит звезды» (45 слов. на св. Пасху). Св. Амвросий Медиоланский проповедовал в день Христова воскресения: «Ныне открытая пре-

исподняя возвращает мертвых, обновленная земля произращает воскресающих, отверстое небо приемлет восходящих» (52 речь). Св. ап. Павел все здание нашей веры основывает на истине воскресения Господа. *Аще же Христос не воста*, — говорит он, — *тще убо проповедание наше, тща же и вера ваша* (1 Кор. 15, 14), то есть, Воскресение Иисуса Христа есть печать и утверждение божественного посольства и нашего в Нем спасения.

Но чем важнее это преестественное событие, это величайшее дело Божие в домостроительстве нашего спасения, тем строже и точнее оно должно быть изображаемо на церковных иконах. Как нет важнее события Воскресения Христова между всеми событиями в жизни Воскресшего, так и между священно-церковными иконами нет изображения ближе и дороже для сердца христианина, как икона Воскресения Спасителя. Поэтому долг всякого художника-иконописца, живописца, ваятеля, при воспроизведении столь великого и дорогого для сердца события, строго следовать евангельским о нем сказаниям и церковноистолковательным преданиям. В этом, надеемся, никто не станет нам противоречить. Кроме того, для правильного изображения рассматриваемого нами события, равно как и других событий, художни-

ку необходимо ознакомиться с топографией той страны, где совершалось событие, также с обычаями людей, обитающих в ней. Для выполнения этих требований, художнику нужна некоторая ученость.

Для ближайшего ознакомления с великим событием в жизни Иисуса Христа, раскроем прежде всего Евангелие. Оно, при истолковании св. Церкви, покажет нам и время, и место, и самый образ Воскресения Христова, на что художники, довольствуясь своим воображением и искусством выражать идею, часто не обращают должного внимания.

Евангелист Марк благовествует: *воскрес же (Иисус) заутра в первую субботу* (Мк. 16, 9.), то есть, воскрес рано в первый день недели. Точнее определяет это раннее время утра ев. Иоанн, когда говорит, что Мария Магдалина, опередив других жен, пришла ко гробу еще *сущей тме* (Ин. 20,1.). В это время камня в отверстии гроба уже не было, Иисус Христос воскрес, и Ангел уже открыл вход во гроб. Значит, момент Воскресения Христова надобно предположить еще ранее; и его указывает нам Церковь, когда торжествует светлое Воскресение Господа и в первый раз, *еще сущей тме*, поет радостное: «Христос воскресе!» Поэтому фон иконы Воскресения должен представлять глу-

бокое утро или ночь, только что уступающую свету появляющейся зари. И как знаменательна эта ночь! Ночью Сын Божий родился на земле от Пресвятой Девы, ночью установил Он жизнеподательное таинство евхаристии, ночью в саду Гефсиманском Он молился до кровавого пота, ночью возблистал для вечной нашей жизни и Своим живоносным Воскресением. И все это для того, чтобы показать нам, что свет велий, все дело искупления воссияло нам тогда, когда человек пребывал безвыходно во *тме и сени смертной.* Таким образом, ночь на фоне иконы Воскресения много может говорить для сердца нашего о неизреченной благости Искупителя. Но, к сожалению, не только в произведениях иконописцев, даже на картинах художников, редко случается видеть то, что может возбуждать в нас чувства умиления и благодарности к Искупителю.

О месте погребения и воскресения Господа евангелист Иоанн говорит так: «*Бе же на месте, идеже распятся, верт, и в верте гроб нов, в немже николиже никтоже положен бе*» (Ин. 19, 41). Этот сад принадлежал Иосифу из Аримафеи, ученику и другу Спасителя. Трудно себе представить, почему богатый член синедриона имел сад в неприятном соседстве с Голгофой — местом казни преступников? Тут очевидно

открывает себя Промысл Божий в высших своих предначертаниях. *Ту убо пятка ради Иудейска, яко близ бяше гроб, положиста* (умершего) *Иисуса* (Ин. 19, 42.). До субботы, которая была, на то время, днем великим для иудеев (Пасхой), оставалось только несколько часов; надобно было спешить с погребением и потому для Иосифа и Никодима весьма пригодным оказался ближайший сад, в котором был новый гроб, *в нем же николиже никтоже положен бе* (Ин. 19. 41.). Сбылось, таким образом, пророчество Исаии о месте погребения Христова: «*И дают (назначают) Ему гроб с беззаконниками, а Он у богатого после смертей своих*» (Ис. 53, 9). Христос распят был вместе с двумя беззаконниками, но не вместе с ними погребен, как следовало бы ожидать: Ему суждено Промыслом быть погребенным в усыпальнице богатого человека. Кроме того, сад здесь имеет и особенное для учеников Христовых значение. В раю, или превосходном саду, было первое блаженное жилище наших праотцов. Но этот рай был отнят у них завистью диавола. Искупителю нужно было возвратить рай человеку. И вот Он, накануне крестных страданий Своих за нас, освящает сад (в Гефсимании) Своею молитвой; вот, и совершив наше искупление, освящает сад Иосифа как образ рая, лучами

Своего воскресения чтоб осветить для нас вход в царствие Божие. Нужно ли поэтому, придерживаясь топографии, изображать на иконе «Воскресения» сад, в котором погребен и воскрес Искупитель? Конечно, нужно, когда это устроено Промыслом Божиим для нашего назидания и просветления нашей веры в воспри-обретение рая. Но не говоря об иконописцах, не у многих даже художников исполняется это обстоятельство (аксессуар) при изображении Христова Воскресения. Чаще можно встречать у них, на первом плане картины, мелкие растения, которые мало говорят о саде. Впрочем, иконописцев, которые в изображении священных событий руководствуются только безотчетным навыком, мы не смеем и просить об изображении садовых растений в иконе «Воскресения». Нам много раз случалось видеть их весьма не искусное подражание природе. Иконописец-художник должен быть, на этот раз, и пейзажистом и, притом, знать какие деревья должно поставить в саду Палестины на участке богатого владельца. Многими растениями изобиловали сады жителей палестинских; но из них преимущественно плодовыми садовыми растениями были: масличные деревья, пальмы, смоковницы, платаны и проч. Художнику только остается сгруппировать эти растения

так, чтобы сообразно с флорой страны, представить сад богатого жителя Иерусалима в натуральном виде.

«*И в верте* (в саду) *гроб нов, в немже николиже никтоже положен бе*», — говорит евангелист Иоанн. У иконописцев этот гроб всегда изображается в виде ящика, довольно схожего с гробами нашей страны. Но Палестина — не Россия. Древние евреи не вверяли своих мертвых земле, как это бывает в наших и других странах; но пользуясь утесистой местностью, хоронили тела усопших, или в природных каменных пещерах, или в большой скале высекали храмину и в ней ложе для положения бездыханного тела. Гроб Спасителя принадлежит к этому последнему роду палестинских гробов. Иосиф, вероятно, для себя и своего семейства иссек пещеру в скале, находившейся в его саду. Но по устроению Промысла, она сделалась посмертным покоем Спасителя. Прочитайте в Евангелии Иоанна, он так передает о посещении гроба Господня двумя учениками, вызванными Магдалиной: «*Прииде же Симон Петр вслед его, и вниде во гроб, и виде ризы (едины) лежаща. Тогда убо вниде и другий ученик, пришедый прежде ко гробу, и виде, и верова*» (Ин. 20, 6.8). Заметьте здесь выражение: «вошел во гроб». Если бы гроб Спасителя был подобен

гробам, какие употребляются в нашей стране, тогда это выражение было бы не приложимо к предмету. В наши гробы можно только посмотреть, но войти в них нельзя. Стало быть гроб Спасителя был совсем не похож на гробы наши. Вот как путешественники в святую землю представляют нам этот живоносный гроб. «Он иссечен, — говорят они, — в цельной большой скале. Внутреннее пространство его составляет менее квадратной сажени: с правой стороны во всю длину его, лежит мраморная плита на уступе, занимающем полширины покоя».[1] Но яснее и ближе к понятию нашему живописует нам этот гроб один из современных нам иерархов, на основании, конечно, показания очевидцев гроба Господня. «Представим себе мысленно, — говорит он, — в вертограде Иосифа Аримафейского, каменный холм, и в нем иссеченную малую пещеру с низким в нее входом. При входе в нее, в правой стороне каменный одр (высеченный из того же камня), на котором положено было тело Спасителя».[2] Художники знают, какого рода был гроб Богочеловека, но не все изображают его так, как он есть в самой вещи. Мы видали много картин,

[1] Муравьев, Норов и др.
[2] Сл. М.Ф. в день отдония Пасхи, произнесенное 31 мая 1850.

где пещера гроба Господня представлена из сложенных камней, в роде печи. Это неверно данному предмету. Притом, вход в пещеру художники иногда распространяют в высоту довольно много, тогда как этот вход был низкий, в который можно было пройти только на коленах... «*И приник*, то есть, наклонясь в низкое отверстие пещеры, — говорит о себе возлюбленный ученик Господа, — *я увидел одне пелены лежащия*». «У Иосифа, — пишет еще один из наших иерархов, — близ Голгофы был сад, в коем, так как и во всей окружности, находились каменные скалы. В одной из них, по обыкновению иудеев, иссечена была пещера для погребения. **В низкое** отверстие пещеры по необходимости, вдвигался тяжелый камень, из предосторожности вреда от тления трупов и, может быть, из опасения, чтобы тело не было похищено хищными животными, которых в Палестине было тогда немало.[1] Близка к сердцу и бесценна для нас эта незабвенная скала, из которой животворная сила пролилась на всю вселенную: и желалось бы, чтоб эта христианская сокровищница, к которой стремятся чада Христовы со всех стран света, изображалась на иконе «Воскресения» в самом точном, нату-

[1] См. Последние дни земной жизни Иисуса Христа.

ральном виде. Но как и от кого добыть верный снимок этой сокровищницы? В настоящее время естественная скала гроба со всех сторон закрыта иконостасами и иконами, относящимися к великому событию Воскресения Христова. Но нам сдается, что у наших православных Иерусалимлян есть точные снимки с этой скалы, сделанные после великого пожара в храме Воскресения в 1808 году, когда испепелились от огня кедровый купол его и вся обстановка природной скалы, в которой иссечен гроб, соделавшийся живописным. Кто истинно любит художество и хочет быть верным в своих произведениях топографическим данным, тот, конечно, не стеснится достать для себя верный снимок предмета, столько важного для всего христианства.

Теперь предстоит для иконописца и художника самая трудная задача. Он должен изобразить Воскресшего Господа в самый момент Его Воскресения. Заметим здесь, что Воскресение Господа есть высочайший догмат вселенской Церкви, и икона «Воскресения», как и все священные иконы, должна быть для христианина православной книгой. Допустить в этой книге хотя малейшее отступление от истины, или, что почти то же, руководствоваться при написании этой книги, помимо Евангелия и учения Цер-

ви, произвольною фантазией, значит допустить оскорбление догмата.

Наши иконописцы изображают, как мы уже сказали, гроб Спасителя в виде ящика (что совершенно неверно) и над ним Воскресшего Господа с крестной хоругвью в деснице, как знамением победы над смертию; при гробе Ангел, отваливший камень. У художников гроб Спасителя представляется в более верном виде; но опять при гробе Ангел, с усилием поддерживающий камень, отделенный им от гробового отверстия, как будто нужно сильным крепостию (Пс.102, 20) делать усилие в тех действиях, для которых назначаются они Всесильным и Бессмертным. Над пещерой гроба, художниками изображается Воскресший как бы летящим на воздухе. По положению тела Господа нетрудно угадать намерение художника, представить Воскресшего изнесшимся из отверстого пещерного входа. Случалось мне об этом предмете говорить со многими иконописцами и художниками. Они почти все убеждены, что Ангел сошедший с неба, отвалил камень от двери гроба для того, чтоб открыть воскресшему Господу выход из гроба. Один старик-живописец даже очень огорчился, когда я хотел доказать ему, что Ангел взял камень от входа в гробовую пещеру не для того, чтоб открыть

выход для Воскресшего, а для того, чтобы показать посетителям гроба, что Воскресение Господа уже состоялось, и чтобы сказать им: *что ищете живаго с мертвыми*? (Лк. 24,5) *Восста, несть зде: се, место,* (праздное), *идеже положиша Его* (Мк. 16.6). В самом деле, из Евангелия совсем не видно, чтоб Ангел открыл гроб для восстающего из мертвых Господа. А Церковь говорит определенно, что Господь восстал из гроба, когда вход в гроб закрыт был камнем и запечатан. Так поет она, прославляя воскресение своего Искупителя: «Запечатану гробу, живот от гроба воссиял еси Христе Боже, и, дверем заключенным, учеником предстал еси — всех воскресение» (Сед. воскр. гл. 7-го). То же и в акафисте Господу Иисусу: «Без семене от Девы воплотися, из гроба, печати нарушив, воскресе и ко апостолом дверем затворенным с плотию вниде» (икос 7). Здесь сопоставляются три факта, взаимно себя подтверждающие: возможно было для Господа воплотиться от Девы без мужа, как возможно во плоти войти к апостолам сквозь затворенные двери так возможно и выйти в момент воскресения из гроба, *запечатану гробу.* Как же это? Тело Воскресшего, как тело прославленное, нетленное и духовное, могло проникнуть сквозь самое твердое вещество, подобно как через него про-

никает иногда воздух, хотя может быть, он и менее тонок, чем воскресшее из мертвых и соделавшееся духовным тело Господа. Послушайте, как сообразно с истинной мыслью Церкви, благомудрствует о сем предмете один из ее святителей. «Вообразим, — говорит он, — что в гробной пещере происходило в вечер, и далее вечера субботы, которую по справедливости называют Великой субботой; вообразим не понашему произвольному мечтанию, но по указаниям слова истины. В вечерний сумрак Иосиф и Никодим снятое со креста и повитое пеленами Тело Христово полагают (в пещере) на каменном одре. Потом, в предназначенное от вечности и вечности только известное мгновение, погребальные пелены развиваются. В руке Бога Отца на кресте преданный Дух Христа вновь одушевляет Его тело. Свет Божества, на Фаворе на краткое время, отчасти, сколько могли вместить зрители-апостолы, просиявший сквозь это Тело, теперь, во гробе просиявает совершенно; и сие тело, до сих пор земное и причастное смерти, преображает в небесное, бессмертное, прославленное. При сем, высшим фаворского, преображении, божественный свет и благоухание исполняют гробную пещеру, а самое тело Христово, уже духовное и прославленное, **проникает и проходит**

сквозь каменную твердыню так же, как в последствии времени сквозь затворенные двери».[1] Поэтому Воскресшего Спасителя должно изображать не исходящим из отверстия пещеры, ибо есть, как случалось нам видеть, и такие неверные событию изображения; не должно изображать Его и летящим в воздухе по направлению от пещерного отверстия, как это бывает у большей части художников. Воскресшее, преображенное, духовное тело Господа проникло сквозь твердую скалу. Следовательно, нужно изображать Восставшего из мертвых Спасителя поверх гробного утеса, но вход в пещеру оставлять закрытым. Не должно изображать Его и возносящимся на воздух, особенно в том положении, как это делают художники. У них в Воскресении чуть-чуть не изображается вознесение Господа от земли на небо, тогда как Он воскрес из мертвых для земли, а не для неба. Еще возмутительнее для просвещенного христианина видеть в воскресшем Спасителе такой прием для отделения Себя от земли, какой нужен для человека, желающего отделиться от паркета! Мы указываем на те очень обычные у художников позы,

[1] Слово М. Ф. в день отдания Пасхи и принесения камня от гроба Господня, 1850, мая 31 дня.

которые они сообщают духовному, прославленному телу Спасителя, чтоб отделить его на некоторое пространство от земли. Для преображенного, духовного тела такая искусственность вовсе не нужна: духовное тело, без всякого усилия, может подниматься на воздух и по воздуху мгновенно переноситься с одного места на другое. Так воскресший Христос после беседы и разделения трапезы с эммаусскими путешественниками, во мгновение ока сделался для них невидимым. *И Той невидим бысть има* (Лк. 24 гл.).

Православные греки и за ними наши русские иконописцы изображают Воскресшего Спасителя в одежде, обыкновенно, червленой или красной, с проблесками золота; западные живописцы и вслед за ними наши художники представляют Воскресшего с одним препоясанием, большей частью живописно развевающимся в воздухе. И дело западных художников, по-видимому, не без основания, потому что плащаница, которой обвито было тело Господа при погребении, и даже плат, коим была обвязана глава Его, остались по воскресении, во гробе (Ин. 20,5.7). Но едва ли не правее греки, изображая Воскресшего в полном червленом одеянии. Так Мессия, совершивший искупление человеков, представляется у пророка

Исаии: *Кто сей пришедый от Едома, червлены ризы Его? Сей красен во утвари, зело с крепостию; Почто червлены ризы Твоя и одежды Твоя яко от истоптания точила; Исполнен истоптания*, — говорит Мессия, — *и от язык несть мужа со Мною* (Ис. 63, 1.2.3). Так представляется Господь по воскресении и вознесении на небо, и в откровении Иоанна: *и облечен Он*, — говорит Апостол, — *в ризу обагренную кровию. Имя Ему Слово Божие* (Апок. 19,13).

С тех пор, как Сам Господь сотворил для человека ризы (Быт. 3, 21), они сделались постоянной принадлежностью человечества, так что воплотившийся Господь и во время славного преображения Своего, которое было прообразом Воскресения Его, не отложил вещественных риз Своих, но просветлил их светом Божества Своего. Поэтому нам кажется, что православные иконописцы греческие и русские правее в деле своем, чем западные художники. Последние, как мы сказали уже, изображают воскресшее тело Господа с препоясанием: но было ли оно, по снятии со креста положено с телом во гробе? Трудно представить, чтобы богатые погребатели Иисуса, Иосиф и Никодим, которые не щадили ничего для погребения своего возлюбленного Учителя, которые, по снятии с креста, омыли все тело Его чистой бла-

говонной водой и обвили, по обычаю иудеев, тонким египетским полотном с ароматами,[1] трудно представить, чтоб они оставили на теле Иисуса грубое препоясание, которое, обыкновенно, назначалось от казны римской для распинаемых. Не забудем, что все собственные одежды распятого Иисуса разделены были воинами, следовательно препоясание было устроено не из риз Его. Некоторые возражают, что препоясание не могло быть снято с тела Господа потому, что при погребении Его присутствовали женщины: но не видно из сказания Евангелистов, чтоб они принимали близкое, непосредственное участие в приготовлении Господа к погребению. Они только смотрели, конечно, находясь на некотором расстоянии от места действия, где и как полагали тело Господа (Мк. 15, 47. Лк. 23, 55). На последнем по порядку дела, принятому художниками, или на первом плане для зрителя, в иконе Воскресения представляется римская стража, поставленная у гроба Спасителя первосвященниками иудейскими из опасения, чтоб ученики Распятого не похитили Мертвеца. Как изображается в лучших произведениях живописи, эта стража в момент воскресения Распятого? *Стерегущии*,

[1] См. Последние дни земной жизни Иисуса Христа.

— говорит евангелист Матфей, — *быша яко мертви* (28, 4). На основании этого показания, живописцы изображают стражей гроба упавшими на землю, но иногда в таком виде, который благоприятствует более первосвященникам иудейским, настроившим стражей сказать игемону,* будто они на страже своей спали. Впрочем, один или два воина, на картине Воскресения, часто представляются бодрствующими. Исполняя долг свой, они поднимают кверху свои копья и как бы хотят поразить ими воскресающего Мертвеца. Здесь не неуместно задать себе вопрос: видела ли римская стража воскресение Господа? И здравый рассудок скажет, что много было бы чести для неверующих язычников, если бы они первые могли быть свидетелями воскресения Господа. Из Евангелия этого совсем не видно, а Церковь решительно отвергает такую возможность. Вот как она благомудрствует об этом предмете: «Господи, запечатану гробу от беззаконников, прошел еси из гроба якоже родился еси от Богородицы» выражение: «прошел еси из гроба» подтверждает мысль нашего иерарха, что духовное тело воскресшего проникло и прошло сквозь каменную скалу). «Не разумеша, — далее говорит св.

* Прокуратору, римскому начальнику (*ред*).

Церковь, — како воплотился еси, безплотнии Твои ангели: не чувствоваша, когда воскресл еси, стрегущии Тя воини. Обоя бо (то есть, оба таинства: и рождение от Девы и воскресение Спасителя) запечатлешася испытующим: явившася же чудеса кланяющимся верою таинству» (на хвалит. стих. воскр. гл. 5-го). Итак, воины, сторожившие гроб Иисуса, не только не видели воскресение Господа, но и не ощутили Его, как не верующие. Они пришли в страх и сделались как бы мертвыми: *омертвеша* от страшного зрака Архангела Гавриила, (см. седальны воскресны 4-го гласа) сошедшего с небес, чтобы отвалить, уже по воскресении Господа, камень от двери гроба, и показать, что гроб оставлен Мертвецом своим. *Ангел Господень,* — повествует евангелист Матфей, — *сшед с небесе,* по воскресении Господа, *приступль отвали камень от дверий гроба. Бе же зрак его яко молния, и одеяние его было яко снег. От страха же его сотрясошася стрегущии и быша яко мертви* (28, 2.3.4). Согласно с Евангелием поет св. Церковь: «Гроб Твой, Спасе, воини стрегущии мертвии от облистания Ангела быша» (сед. воскрес. гл. 1-го). Так стражи гроба устрашены были не явлением Воскресшего, которого они недостойны были и видеть, но страшным видом Ангела, сшедшего с неба.

Для них нужна была гроза, а не тихое сияние Света незаходимого.

Вот все, что должно быть строго изображено на иконе Воскресения. Повторим кратко здесь сказанное, чтобы представить в сжатых чертах нашу мысль о воскресении, не воображением созидаемую, но образовавшуюся из сказаний слова Божия, по разумению св. Церкви. 1.) Фон иконы должен представлять тьму ночи, едва разрешаемую появлением зари. 2.) Ближе сад Иосифа, состоящий из растений, свойственных климату Палестины. 3.) Среди сада цельная скала и в ней низкое отверстие, завваленное камнем и запечатанное печатью Синедриона. 4.) Над скалой воскресший Христос в прямом торжественном положении, в червленой одежде и лучезарном сиянии, с крестной хоругвью в деснице, как орудием победы над смертью. Его духовное, преображенное тело не касается или едва касается проникнутой им гробной скалы, потому что не имеет нужды в вещественной опоре, но и не возносится в высоту, потому что восстало из гроба для оживотворения земли. 5.) Ангел только что приступает к запечатанному гробу, простирая руку, чтоб отвалить камень от двери гробовой скалы. 6.) Вдали со страхом и осторожностью спешат ко гробу Мироносицы, потому что было

в то время землетрясение (Мф. 28, 2. 7.) Стражи приходят в страх и как бы в окаменение при виде Ангела, которого зрак был подобен молнии. Они не видели воскресения бессмертного Мертвеца, и потому их пристрашный взор должен быть обращен на того, кто поразил их страхом, то есть, на молниевидного Ангела.

Эти данные нисколько не стесняют художника в его творческих произведениях. Главная задача его — всему сообщать жизнь и красноречивое слово, так чтоб картина была живым говорящим существом. В исполнении этой одной задачи разве мало простора для искусства? Но руководствоваться, при изображении священных событий, одной фантазией, как это делают западные художники, мало или почти не сверяясь с священным преданием, значит не только пренебрегать истиной, но искажать и само искусство, которое любит верность истине. У западных художников можно учиться верности контуров, колориту и отчасти экспрессии, но не истине Евангельской. Рим давно уже подчинил святейшую религию прихотливым требованиям вкуса, нарушив святую истину.

Нам недавно случилось видеть картину Воскресения, где художник представил Воскресшего на воздухе, вверху гробной пещеры, которая, однако ж, закрыта у него облаками. С

Ним парят в высоте и поддерживают Его два ангела, как-будто Господь, и по совершении славного дела искупления, и уже в нетленном теле имел нужду в поддержке ангельской; другие два ангела, несколько ниже, держат большую пальму, как символ победы. Для фантазии художника, вероятно, было недостаточным представить, как издревле принято св. Церквию, знамение победы в кресте Спасителя. Его воображению лучше послужила для этой цели пальма — древний символ победы древних ратоборцев.

Чем же после этого слабее фантазия одного из наших доморощеных иконописцев, которую случилось нам заметить в иконе воскресения Христова, в одной сельской церкви? Там воскресение Спасителя представлено так: Воскресающий приподнимается из деревянного гроба, какие в употреблении у нас. Смерть едет на белом коне, как представляется она в видении Иоанна (Апок. 6, 8); но иконописец не удовольствовался и изображением апокалипсическим. Для большего страха он приставил к коню рога, и конь бледный стал походить у него на животное другой породы. Сидящая на этой химере смерть хочет поразить Восстающего из гроба своим страшным копьем, но в эту минуту разверзается небо, из него простертая рука

стреляет в смерть из пистолета. Вы удивляетесь и, может быть, горько улыбаетесь, просвещенные читатели? Таким чувством всегда сопровождается взгляд христианина на те изображения, в которых дается простор фантазии, и не видно ума, просвещенного светом откровения и учением Церкви.

Дай Бог, чтоб у нас было более художников, разумеющих действительность и не увлекающихся поэтическим ложным чувством, которое никогда не даст простора их произведениям в среде Православия.

Проф. Н. В. Покровский

ПРАКТИЧЕСКИЕ МЕРЫ К УЛУЧШЕНИЮ НАШЕГО ИКОНОПИСАНИЯ

Чтобы поставить наше иконописание на надлежащую высоту, для этого необходимо прежде всего найти хороших иконописев. А где их найти? Среди современных наших иконописцев можно указать несколько лиц, ридерживающихся церковно-археологическо- направления в своих работах; но это капля в оре, притом такая, которая сильно нуждается хорошем фильтре. Нам нужны правильно рганизованные, хорошие иконописные школы здоровым церковным направлением. Иконоисные школы у нас существуют, но они не меют правильной организации, направление х или слишком рутинно, или либерально; ру-

ководство поставлено слабо; средств мало, или даже совсем нет. Чаще всего школы эти представляют собой просто ремесленные мастерские, для которых направление определяется совсем не идеальными требованиями существа дела, а личным расчетом, спросом, модой; исключения редки. Нам нужны не такие школы. Разъяснять точно и подробно тип этих школ в данный момент мы не будем; но наметим лишь их главные задачи. Церковность в направлении — требование одинаково обязательное для всякого иконописца и церковного художника, и с этой стороны все отдельные лица и школы должны быть одинаковы. Но было бы непозволительной ошибкой ставить в одни и те же узкие рамки простого иконописца и настоящего художника и предъявлять к ним тождественные шаблонные требования. Их отношение к выражению церковной идеи не одинаково: различны их настроения, различны понимания. Отсюда, по нашему мнению, приходится говорить **о двух типах школ:** одни школы низшего порядка, другие (по крайней мере **одна** такая школа) высшие; низшая школа удовлетворяет обычному спросу на иконы в духе церковности, высшая — подвигает вперед церковное искусство, уясняет его пути и оказывает влияние на низшую школу. Применительно

к этим задачам постановка тех и других школ должна быть не одинакова: мы говорим не о постановке общеобразовательных предметов в школах, а о **главном** направлении школ, в смысле школ специальных.

Граница, отделяющая низшую школу от высшей, заключается в том, что первая выполняет работы в пределах установленных традиционных норм, пишет иконы «по преданию и применительно к древним лучшим образцам», вторая допускает самобытное творчество в духе церковности. Низшая школа, кроме общего образования и обучения рисованию, вводит своих питомцев в круг старого подлинника, понимаемого в смысле широком. Она должна уяснить питомцам дух и характер этого подлинника, приучить их к пониманию художественных форм и непременно истолковать им значение сюжетов и иконографических композиций, обстановочных изображений, атрибутов святых, надписей; другими словами — воспитанники школы должны знать основные начала православной иконографии. В противном случае всегда будут неизбежны собственные домыслы, непозволительные погрешности против истинности изображений и чрезмерно механическое отношение к делу, вредное как для внешней ясности и отчетливости рисунка, так

и для достоинства внутреннего выражения.

Но каков должен быть иконописный подлинник для низшей иконописной школы? Школа эта, как уже замечено, имеет своей задачей научить правильному иконописанию в духе церковности для удовлетворения самого обыкновенного спроса на иконы. Не ее дело пролагать для иконописания новые пути, разрабатывать стиль, хотя бы и в духе церковности, создавать новые композиции, словом, творчество художественное не относится к числу ее прямых задач; в самом строе ее нет необходимых для этого условий: нет широкого образования и художественного развития; возможен талант, но для его настоящего образования нужны иные условия, иная среда, иные средства, что он может найти скорее в высшей школе, чем в низшей. Важно уже и то, если эта школа введет своих питомцев в дух православного иконописания, приучит их к надлежащему использованию древних подлинников и образцов и приготовит хороших настоящих иконописцев. Поэтому подлинник, как фундамент специальной подготовки, для низшей школы, должен представлять собой сборник точных снимков с лучших произведений греческой и русской иконописи, по возможности, в красках. Образцов этого рода — великое множество, и издавать

всю массу их не представляется возможным; да это и не нужно, так как для практического использования нужны только одни лучшие образцы. Необходимо дать снимки с многих изображений Господа Вседержителя, Нерукотворенного Образа, архангелов и ангелов, чинов ангельских, Богоматери в разных видах, в том числе и всех чудотворных икон Ее, **главнейших композиций** на темы Евангелия и вообще Нового Завета; Ветхий Завет, но лишь в главнейших и более распространенных в иконописи событиях; изображения на темы церковно-исторические, изображения всех праздников, композиции символические, эсхатологические и нравоучительные, единоличные изображения святых Православной Церкви... Одним словом, подлинник должен заключать в себе, по возможности, все важнейшие циклы православной иконографии; для каждой отдельной композиции и единоличного изображения должно быть дано по несколько образцов; особенно это важно для изображений наиболее употребительных в церковном и домашнем быте и почитаемых народом; подлинник должен быть изложен в известной системе и снабжен кратким объяснительным текстом. Где взять образцы для подлинника? Образцы эти хорошо известны всем, более или менее знакомым с историей право-

славной иконографии и искусства; нужно только с умением выбрать их и издать.

Руководство в школе, в частности, руководство в обращении с образцами, должно быть вверено опытному учителю. Не легко отыскать на первых порах и опытных учителей; и хотя, по старой поговорке «docendo discimus», новый учитель, преданный делу, руководя работами учеников, сам в то же время будет все более и более входить в это дело, однако, несравненно вернее и успешнее пойдет школьное дело, если учитель, при хорошем настроении и искренней вере в свое художественно-педагогическое призвание, будет хорошо подготовлен к своему делу и поведет его не только с любовию, но и с верою в авторитет своего знания и с надеждою на успех. А такая подготовка может быть лучше всего приобретена в высшей школе церковной живописи: к ней мы теперь и перейдем.

Элементарные иконописные школы, как бы хорошо они поставлены ни были, будут исполнять иконописные работы по установленным шаблонам, удовлетворять обычному спросу на иконы и поддерживать иконопись на известной высоте; прогресс в области церковной живописи, искание новых путей в технике и стиле не относятся к числу их прямых задач: это дело высшей школы. Высшая школа нам нужна.

Правда, приходилось слышать, что хороший художник, получивши художественное образование, может и сам по себе, если пожелает, без всякой школы стать церковным живописцем. В этом соображении, конечно, есть своя доля правды: мы видим на самом деле, что некоторые художники, не прошедшие школы церковной живописи удовлетворительно расписывают стены православных храмов. Но возводить это явление на степень нормы нельзя. Всякий художественный талант нуждается в поддержке: нужно дать ему возможность развиться, окрепнуть, нужно руководство в направлении его; иначе он может стать на ложный путь, или идти к цели ощупью, слишком медленно, тогда как школа хорошая может прямо поставить его на верную дорогу. Драгоценный камень приобретает особенный блеск и красоту, когда он отполирован искусною рукою и заключен в художественную оправу. Высшая школа должна расширить художественные горизонты художника, определить и укрепить его направление, сообщить ему необходимый запас знаний, усовершенствовать его технику и манеру письма и поставить его в такое положение, чтобы он мог быть настоящим свободным, вдохновенным художником, пишущим в церковном национальном стиле. Наклон в эту сторону уже весь-

ма заметен в современном искусстве, и начала церковного стиля уже полагаются. Кроме Васнецова, назовем Харламова, Нестерова, Кошелева, Чистякова, Шаховского, Бруни, Беляева, Рябушкина, Отмара; не чужды этого рода живописи — Репин, В. П. Верещагин, Новосольцев, Павлов; в области архитектуры в том же направлении работают, — Султанов, Парланд, Бенуа, Котов, Померанцев, и др.; имеются и орнаментисты и колористы. В высшую школу пойдут ученики академии художеств, чувствующие призвание к церковной живописи, а также и некоторые избранники из рисовальных и иконописных школ. Руководители найдутся; а со временем сама школа будет подготовлять руководителей, как для своих питомцев, так и для иконописных школ; из нее будут выходить лучшие церковные художники, которые возьмут в свои руки все дело русской церковной живописи. Установится строгий порядок, будут устранены злоупотребления и фальсификации церковной живописи, восстановится церковное благолепие, и не нужно будет никакой цензуры. Высшая школа поведет дело на тех самых началах церковности и исторической истинности, которые разъяснены выше; руководясь стариною, она будет разрабатывать церковный стиль и направление. Самой тщательной забо-

той и попечениями должен быть окружен этот рассадник. Под рукою у него должны быть все необходимые художественные и научные средства. Для воспитания вкуса и направления в школе должны быть в изобилии не только подлинники старой иконописи, но и образцы новых попыток использования этого материала нашими лучшими художниками, равно как и снимки с лучших произведений религиозной живописи вообще. Непосредственное личное ознакомление воспитанников с оригиналами также безусловно необходимо, а самое главное —самодеятельность и энергия в труде. Ни руководство со стороны учителя, ни изобилие образцов не спасут школу от профанации и не создадут твердого направления, если учащиеся будут относиться к делу с тем официально-холодным равнодушием, которое столь обычно в наших школах и признается нередко явлением нормальным. Неустанная работа над самим собою, серьезное изучение источников, общение в мысли и чувстве с произведениями корифеев религиозного искусства создадут настроение. Необходима работа и в области **техники**. Постоянные опыты все более и более убеждают в том, что технические приемы, употребляемые в настоящее время, например, при стенных росписях в новых храмах, застав-

ляют желать лучшего: масляная живопись задерживает испарение влаги в новой штукатурке и потому штукатурка, а вместе с ней и живопись масляными красками оказываются непрочными; живопись на холсте, наклеенном на новые стены, также имеет свои неудобства; новый способ живописи красками Кейма также, по некоторым признакам, не особенно прочен, хотя он и избегает недостатков масляной живописи; древний способ живописи по сырой штукатурке (al fresco) совсем вышел из употребления; мозаика дорога и не всем доступна... Крупная задача, настойчиво требующая решения; разрешить ее поможет высшая школа. Далее, для успехов такой школы необходимо широкое художественно-археологическое и церковно-историческое образование. Общеизвестен факт, что искусство идет вперед в связи с просвещением; факт этот находит ясное подтверждение в истории искусств. «Самоизмышление и домыслы» непросвещенного иконописца, справедливо отвергнутые Стоглавым собором, совсем не то, что художественное творчество. В серьезном художественном творчестве, особенно церковном, должна быть и логика и историческая истинность, а это непременно требует от художника знания истории церковной, художественной археологии и истории ис-

кусств, истории быта, костюма, этнографии и прочего. Само собой понятно, что предметы эти, как имевшие лишь служебное значение, не должны занимать слишком много места в общей сумме занятий школы, в ущерб главной практической цели.

Высшая школа церковной живописи могла бы быть организована вполне удобно в виде особого специального класса или отделения при академии художеств, даже в соединении с классом исторической живописи, которого, насколько нам известно, в академии нет, но который очень нужен. Здесь имеется на лицо немало вспомогательных средств для этого. Если бы академия почему-либо признала это невозможным, то необходимо было бы учредить особую самостоятельную школу высшей церковной живописи в ведомстве православного исповедания.

Список использованной литературы:

1. Л. И. ДЕНИСОВ. Каким требованиям должна удовлетворять православная икона? (*Реферат, прочитанный 12 декабря 1900 г. на заседании Церковно-Археологического Отдела при обществе любителей духовного просвещения.*) Москва, 1901г.

2. Проф. Н. В. ПОКРОВСКИЙ. Основные начала православно-русского иконописания. "Православно-русское слово", 1903, № 3. С.17-24

3. Иеромонах ДАМИАН. Недостатки русской иконописи и средства к их устранению. (Историко-критический очерк). СПб, 1905

4. Свящ. В. ВЛАДИМИРСКИЙ:
— О состоянии иконописания. "Душеполезное чтение". 1866. II. С. 149-166
— Мир Духовный. "Душеполезное чтение". 1867. III. С. 1-17
— Человек в церковной живописи. "Душеполезное чтение". 1868. III. С. 69-79, 102-115
— Богочеловек в церковной живописи. "Душеполезное чтение". 1868. III. С. 183-206
— Богоматерь, Предтеча, Евангелисты, Апостолы и прочие святые в церковной живописи. "Душеполезное чтение". 1868. III. С. 289-311
— Животные в церковной живописи. "Душеполезное чтение". 1867. II. С. 126-136
— Ландшафт в церковной живописи. "Душеполезное чтение". 1867. I. С. 121-135

— Архитектура в церковной живописи. "Душеполезное чтение". 1867. I. С. 143-161

— Одеяния, вооружение, мебель, утварь и некоторые другие, так называемые, аксессуары в церковной живописи. "Душеполезное чтение". 1869. I С. 43-58

— Изображение Страшного Суда. "Душеполезное чтение". 1868. I. С. 112-128

5. Свящ. В. НИКОЛЬСКИЙ. Икона Воскресения Христова. "Душеполезное чтение". 1867. I. 4. С. 289-304

6. Проф. Н. В. ПОКРОВСКИЙ. Практические меры к улучшению нашего иконописания. "Православно-русское слово". 1902, № 2 С. 99-106

СОДЕРЖАНИЕ

К ЧИТАТЕЛЮ..... 3

Часть 1. ИСТОКИ, КАНОНЫ И ТРЕБОВАНИЯ В ПРАВОСЛАВНОЙ ЖИВОПИСИ

Л. И. ДЕНИСОВ. КАКИМ ТРЕБОВАНИЯМ ДОЛЖНА УДОВЛЕТВОРЯТЬ ПРАВОСЛАВНАЯ ИКОНА?.....6

Проф. Н. В. ПОКРОВСКИЙ. ОСНОВНЫЕ НАЧАЛА ПРАВОСЛАВНО-РУССКОГО ИКОНОПИСАНИЯ..... 26

Часть 2. ПРОБЛЕМЫ И НЕДОСТАТКИ МАСТЕРОВ ЖИВОПИСЦЕВ

Иером. ДАМИАН. НЕДОСТАТКИ РУССКОЙ ИКОНОПИСИ И СРЕДСТВА К ИХ УСТРАНЕНИЮ..... 35

Свящ. В. ВЛАДИМИРСКИЙ. О СОСТОЯНИИ ИКОНОПИСАНИЯ..... 91

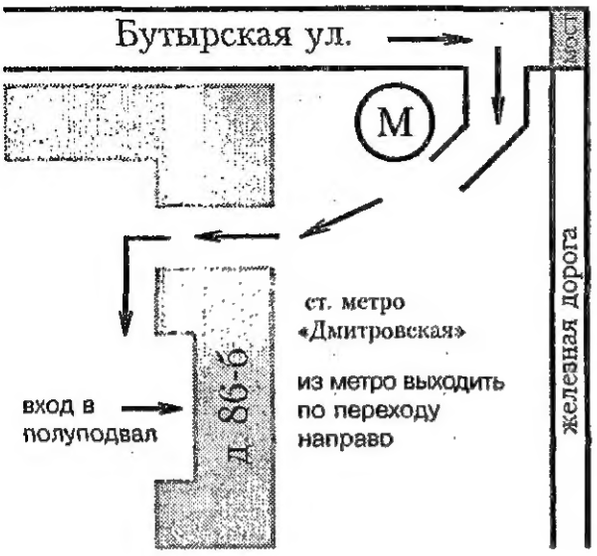
Свящ. В. ВЛАДИМИРСКИЙ. МИР ДУХОВНЫЙ..... 100

Свящ. В. ВЛАДИМИРСКИЙ. ЧЕЛОВЕК В ЦЕРКОВНОЙ ЖИВОПИСИ..... 125

Свящ. В. ВЛАДИМИРСКИЙ. БОГОЧЕЛОВЕК В ЦЕРКОВНОЙ ЖИВОПИСИ..... 164

Свящ. В. ВЛАДИМИРСКИЙ. БОГОМАТЕРЬ, ПРЕДТЕЧА, ЕВАНГЕЛИСТЫ, АПОСТОЛЫ И ПРОЧИЕ СВЯТЫЕ В ЦЕРКОВНОЙ ЖИВОПИСИ..... 195

Издательство
«ПРАВОСЛАВНЫЙ ПАЛОМНИК»
в Москве



г. Москва
ул. Бутырская, д. 86-б
Тел. (095) 972-36-45
Время работы:
12 – 18
Станция метро
«Дмитровская».
Наземный транспорт:
от Савеловского вокзала
до конца Бутырской ул.

Издательство
«Общество святителя ВАСИЛИЯ ВЕЛИКОГО»
в Санкт-Петербурге

196143, Санкт-Петербург,
ул. Орджоникидзе, д. 23,
магазин «Православная книга»
Тел. (812) 126-94-60
Факс (812) 583-77-19
с 10 до 19 часов
(м. «Московская»,
трм. 29, авт.16;
м. «Звездная», трм. 29.)